ARTA 1/72

ARTA 1/72

SOMMAIRE

CONFRONTATIONS INTERNATIONALES 2
CADRAN 3
ION FRUNZETTI — LE SALON DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE LA VILLE DE BUCAREST — 1971 5
GEORGES CHARBONNIER — L'ENTRETIEN RADIOPHONIQUE 12
TRIBUNE
V. BUNESCU — PÉDAGOGIE ET ESTHÉTIQUE 14
PROFIL
ȘTEFAN I. NENIȚESCU — H. H. CATARGI 15
LES ARCHIVES BRÂNCUȘI
NORA ELIASBERG — UN DESSIN DE BRÂNCUȘI DANS LA COLLECTION DU MUSÉE POUCHKINE DE MOSCOU 18
DÉBUT
M. DRIȘCU — MIHAI MIHAI 20
SYNTHÈSES ET ANALOGIES
TITUS MOCANU — FORMES DYNAMIQUES 21
ALEXANDRU PALEOLOGU — UNE CIVILISATION DU PIÉTON 24
MIHAI DRIȘCU — AUREL JIQUIDI 25
VISITES D'ATELIERS — CONSTANTIN LUCACI, CONSTANTIN BACIU, MIHAI MĂDESCU 28
SAȘA PANĂ — MÉMORIAL 1924 34
CALENDRIER 35
IULIAN MEREUȚĂ — RÉFLEXIONS 36
CIMAISES 37
COUVERTURES
I VIRGIL ALMĂȘANU: COMPOSITION, HUILE
III DÉCOR MURAL DE L'ÉPOQUE BRANCOVEAN. FUNDENII DOAMNEI PHOTO N. SĂNDULESCU
IV PAUL VASILESCU: PERSONNAGE FÉMININ, PLÂTRE

СОДЕРЖАНИЕ

МЕЖДУНАРОДНЫЕ СОРЕВНОВАНИЯ 2
ЦИФЕРБЛАТ 3
ИОН ФРУНЗЕТТИ — БУХАРЕСТСКИЙ САЛОН ЖИВОПИСИ И СКУЛЬПТУРЫ, 1971 5
ЖОРЖ КАРБОНЬЕ — РАДИООПЫТ 12
ТРИБУНА
В. БУНЕСКУ — ПЕДАГОГИКА И ЭСТЕТИКА 14
ПРОФИЛЬ
ШТ. И. НЕНИЦЕСКУ — Х. Х. КАТАРДЖИ 15
АРХИВ БРЫНКУША
НОРА ЭЛИАСБЕРГ — РИСУНОК БРЫНКУША В КОЛЛЕКЦИИ МОСКОВСКОГО ПУШКИНСКОГО МУЗЕЯ 18
ДЕБЮТ
М. ДРИШКУ — МИХАЙ МИХАЙ 20
СИНТЕЗЫ И АНАЛОГИИ
ТИТУС МОКАНУ — ДИНАМИЧЕСКИЕ ФОРМЫ 21
АЛ. ПАЛЕОЛОГУ — РАЗМЫШЛЕНИЯ В СИЕНЕ 24
МИХАЙ ДРИШКУ — АУРЕЛ ЖИКИДИ 25
АТЕЛЬЕ — КОНСТАНТИН ЛУКАЧ, КОНСТАНТИН БАЧУ, МИХАЙ МЭДЕСКУ 28
САША ПАНЭ — МЕМОРИАЛ 1924 34
КАЛЕНДАРЬ 35
ЮЛИАН МЕРЕУЦЭ — КОММЕНТАРИЙ 36
ПАННО 37
ОБЛОЖКИ
I В. АЛМЭШАНУ, КОМПОЗИЦИЯ, МАСЛО
III СТЕННАЯ ЖИВОПИСЬ СТИЛЯ БРЫНКОВЯНУ — ФУНДЕНИИ ДОАМНЕИ
IV ПАУЛ ВАСИЛЕСКУ, ЖЕНЩИНА, ГИПС

Lei 15

40541

ARTA 1/72

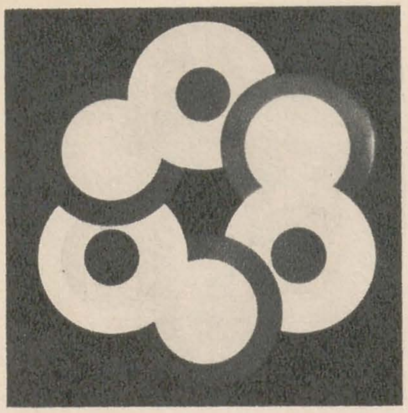
REVISTĂ A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

CUPRINS

CONFRUNTĂRI INTERNAŢIONALE		2
	CADRAN	3
ION FRUNZETTI	SALONUL BUCUREŞTI '71	5
GEORGES CHARBONNIER	CONVORBIREA RADIOFONICĂ	12
	TRIBUNA	
V. BUNESCU	PEDAGOGIE ŞI ESTETICĂ	14
	PROFIL	
ŞT. I. NENIŢESCU	H. H. CATARGI	15
	ARHIVA BRÂNCUŞI	
NORA ELIASBERG	UN DESEN DE BRÂNCUŞI ÎN COLECŢIA MUZEULUI PUŞCHIN DIN MOSCOVA	18
	DEBUT	
M. DRIŞCU	MIHAI MIHAI	20
	SINTEZE ŞI ANALOGII	
TITUS MOCANU	FORME DINAMICE	21
AL. PALEOLOGU	CIVILIZAŢIA PIETONULUI	24
MIHAI DRIŞCU	AUREL JIQUIDI	25
	ATELIER	
	CONSTANTIN LUCACI, CONSTANTIN BACIU, MIHAI MĂDESCU	28
SAŞA PANĂ	CONTIMPORANUL '24	34
	CALENDAR	35
IULIAN MEREUŢĂ	REFLECŢII	36
	SIMEZE	37
COPERTE	I V. ALMĂŞANU: COMPOZIŢIE, ULEI III DECORAŢIE MURALĂ BRÂNCOVENEASCĂ – FUNDENII DOAMNEI IV PAUL VASILESCU: FEMEIE, GIPS	

COLEGIUL REDACŢIONAL	VASILE DRĂGUŢ, ION FRUNZETTI, DAN HĂULICĂ, ANATOL MÂNDRESCU, PAUL PETRESCU, MIRCEA POPESCU
COLECTIVUL REDACŢIONAL	REDACTOR ŞEF: ANATOL MÂNDRESCU REDACTOR ŞEF ADJUNCT: ANCA ARGHIR SECRETAR GENERAL DE REDACŢIE: IOAN HORGA REDACTORI: OLGA BUŞNEAG, MIHAI DRIŞCU, VIOREL HAROSA, HORIA HORŞIA CORECTOR: INGRID GEORGESCU PREZENTARE TEHNICĂ: SANDA GUSTI
FOTOGRAFII:	N. SĂNDULESCU, EUGENIU LUPU, CONSTANTIN CARADJA, OCTAVIAN STĂCESCU, ION IVAN
DIAPOZITIVE ÎN CULORI:	MIHAI BRĂTESCU, RADU BRAUN, OCTAVIAN STĂCESCU, ION IVAN
REDACŢIA REVISTEI	STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9, TELEFON 13.75.61, BUCUREŞTI
ADMINISTRAŢIA	UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI, CALEA VICTORIEI 155, TELEFON 16.35.01, BUCUREŞTI
ABONAMENTE	6 LUNI – 90 LEI, 12 LUNI – 180 LEI
TIPARUL	ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133-135, BUCUREŞTI, ROMÂNIA

A 1/72 ANUL XIX



SAN MARINO

Sub auspiciile *Ministerului turismului* se desfășoară la San Marino în fiecare toamnă festivalul, devenit tradițional, al *Teatrului popoarelor*. Ediția anului 1971 a fost consacrată scenei românești. Astfel, în prima parte a lunii septembrie, în fața unui numeros public, îndeosebi turiști sosiți din toate colțurile lumii, au fost prezentate o serie de filme românești precum și spectacole susținute de *Teatrul Tineretului* din Piatra Neamț, *Ansamblul folcloric Rapsodia, Corul Madrigal*. Festivalul a cuprins, de asemenea, un complex expozițional organizat în sălile *Palatului Congreselor:* o expoziție a cărții și discului românesc, o expoziție de fotografii consacrată mișcării artistice de amatori din România, o expoziție documentar-artistică cu imagini reprezentînd aspecte din diverse domenii de activitate, inclusiv turismul românesc, precum și o amplă expoziție de artă plastică și decorativă românească. Aceasta din urmă a cuprins tapiserii (Ion Bănulescu, Aspazia Burduja, Florin Ciubotaru, Pavel Codiță, Georgeta Costin Crăciun, Zizi Frențiu, Șerban Gabrea, Mihai Lebaci, Teodora Moisescu Stendl, Barbu Nițescu, Lucrezia Pacea, Mimi Podeanu, Doru Rotaru, Liana Șaru, Gheorghe Spiridon și Ion Stendl), numeroase piese de ceramică, sticlă, sculptură mică în piatră și lemn, precum și o bogată colecție de gravuri și lucrări de grafică de șevalet.

KÖLN

Răspunzînd invitației *Asociației internaționale feminine GEDOK* (secțiunea din Republica Federală a Germaniei), pictorița Rodica Marinescu a prezentat patru picturi în guașă *(Figuri înflorite, Hora anotimpurilor, Simbol vegetal, Seninătate de toamnă)* la expoziția internațională GEDOK, care a avut loc la Köln în noiembrie 1971.

VICENZA

Galeria de artă *Il Salotto* din Vicenza a prezentat în cursul lunii octombrie 1971 o expoziție cu lucrări de Virginia Baz Baroiu și Lidia Ciolac.
Au fost prezentate cu acest prilej 15 lucrări în acuarelă de Virginia Baz Baroiu (*Cetatea Timișoara, Peisaj din Bucovina, Cartier nou, Sat însorit, Simfonie nocturnă, Terase, Reflexe, Eclipsă* — în ilustrație — ș.a.) și 15 gravuri în acvaforte și acvatinta de Lidia Ciolac, din ciclurile *Balade* și *Proverbe* (în ilustrație — *Alegorie rustică*).

HEIST-DUINBERGEN

A zecea ediție a *Salonului mondial de caricatură «Humorfestival»* a avut loc la Heist-Duinbergen (Belgia), în perioada 29 iunie — 30 august 1971. Caricatura românească a fost reprezentată de Albert Poch (11 lucrări) și Nicolae Claudiu (10 lucrări).

NAPOLI

La a doua ediție a *Concursului internațional de pictură «Italia 2000»*, organizat de asociația artiștilor napolitani *«Vanvitelli»* (în noiembrie 1971), pictorițele Rodica Marinescu și Elena Uță Chelaru au participat expunînd fiecare cîte două lucrări.

BERINGEN

În luna octombrie 1971 a avut loc la *Casino Beringen-Mijn* (Belgia) salonul internațional de umor. Din țara noastră au participat Albert Poch — cu cinci lucrări, și Dumitru Negrea — cu trei lucrări.

BRUXELLES

Centrul Cultural din Bruxelles a prezentat, între 24 septembrie și 10 octombrie 1971, o expoziție cu tapiserii de Titina Comșa (16 lucrări) și cu pictură și grafică de Angela Pașca (30 lucrări din ciclul *Legende*).

CAGNES-SUR-MER

La a treia ediție a *Festivalului internațional de pictură* de la Cagnes sur-Mer, la care au participat 111 artiști din 41 țări și au fost expuse 196 lucrări, pictorul român Ioan Chișu a fost distins de juriul internațional al festivalului cu *Premiul național*. Artistul a expus tabloul *Zmeu stabil*.

ROMA

La *Accademia di Romania* din Roma a fost prezentată, în cursul lunii noiembrie 1971, o expoziție cu 14 tapiserii de Rodica Roman. Expoziția a fost favorabil comentată în *Paese sera, Il Messaggero* și alte publicații italiene.

CONFRUNTĂRI INTERNAȚIONALE

CADRAN

EXPOZIŢII

Manifestările prilejuite de *Anul Dürer* au avut în Ungaria o rezonanţă deosebită; figura marelui artist german — a cărui familie este originară din localitatea Ajtos, în apropierea oraşului Gyula — constituie o prezenţă mereu fascinantă în conştiinţa artistică (primele studii despre Dürer datează în Ungaria din 1778).
Recenta expoziţie omagială, deschisă în paralel la *Galeria Naţională* din

Budapesta şi oraşul Gyula — după cum relatează Solymar István în revista Müvészet — a fost organizată după o concepţie sugerată de însuşi caracterul lucrărilor. Prima secţiune au format-o opere derivînd direct din reevaluarea stilistică a motivelor artei lui Dürer, iar a doua secţiune a prezentat desene şi gravuri puse sub semnul unor teme ale imageriei simbolice construite de Dürer ca *Apocalipsa, Povestea, Călătorul.*

Tate Gallery a prezentat în toamna anului 1971 prima expoziţie amplă consacrată lui Eduardo Paolozzi. Expoziţia a avut un caracter antologic incluzînd sculpturi, colaje, gravuri din toate perioadele, cu o evidenţiere a lucrărilor mai recente. Între colaje şi gravuri o serie de lucrări erau menite să demonstreze stadiile în procesul de execuţie. Dispunerea grupa lucrările ţinînd seama de cronologie, stil şi tehnici.

În colaborare cu *British Council* şi cu *The Art Council* din Anglia, *Galeria Naţională* din Praga a organizat recent, în sălile sale, o prezentare a operei artistei britanice Bridget Riley, deţinătoare a premiului internaţional de pictură al *Bienalei* de la Veneţia — ediţia a XXXIV-a. Expoziţia a cuprins lucrări selecţionate din creaţia artistei, din ultimele două decenii, opere executate în tehnici şi materiale diverse — ulei, guaşă, culori acrilice, emulsii etc.) — ilustrînd evoluţia acestei reprezentante de prim ordin a op-artei.

Pe tema *Arta maeştrilor francezi*, a avut loc de curînd un schimb de expoziţii între Belgrad şi Praga. *Muzeul Naţional* din Belgrad a prezentat expoziţia *Arta franceză în colecţiile galeriei naţionale pragheze* (cu un ansamblu de 45 tablouri — de la Delacroix la Marc Chagall), iar *Galeria Naţională* din Praga, expoziţia *De la Corot la Bonnard* (cu un ansamblu de 55 de lucrări). În programul galeriei pragheze, acest schimb de expoziţii se înscrie într-un plan mai vast de popularizare a patrimoniului muzeal, tot la Praga fiind organizate anii trecuţi prezentări ale artiştilor francezi din colecţiile muzeelor din Berlin, Dresda şi Budapesta.

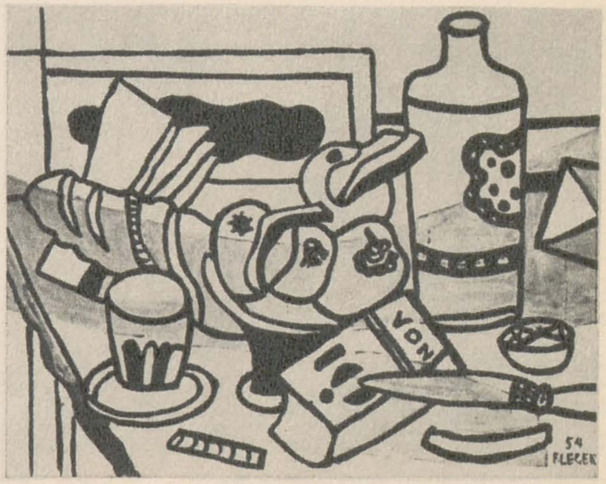
RETROSPECTIVE

Între 27 octombrie 1971 şi 10 ianuarie 1972 a avut loc la *Grand Palais* expoziţia retrospectivă consacrată pictorului contemporan britanic Francis Bacon. Prima retrospectivă a artistului a avut loc în 1962 la *Tate Gallery* din Londra şi apoi în 1963 la *Muzeul Guggenheim* din New York. Celebritatea lui Francis Bacon este însoţită de recunoaşterea concretă, materială a valorii artei sale: preţul obţinut la recenta vînzare a unuia dintre tablourile sale reprezintă preţul record realizat pînă în prezent de un artist britanic în viaţă. Personalitatea lui Francis Bacon se caracterizează prin singularitate şi forţă, lucrările sale se încadrează în arta majoră a epocii actuale, confirmînd prin trăsăturile lor faptul că arta adevărată nu se rezumă la sintaxa vizuală sau la tehnica execuţiei. Prestigiul pictorului în afara Angliei este comparabil celui de care se bucură sculptorul Henry Moore, iar locul său în istoria artei pare a fi asigurat alături de artişti ca Turner, Blake, Constable.
Popularitatea de care se bucură picturile sale figurative, într-o perioadă cînd conceptualismul minimalizează valoarea artei ca obiect, reflectă recente reorientări ale aprecierii estetice. De altfel, Léger, Giacometti, Kokoschka, Rouault stîrnesc azi un nou interes în cadrul mai general al atenţiei favorabile de care se bucură generaţia mai tînără a post-pop-artei preocupată de *subiect* în arta pe care o creează. Recenta expoziţie a lui Francis Bacon la Paris a cuprins 108 lucrări, între care 30 de picturi noi. Între 7 martie şi 7 mai 1972 expoziţia va fi prezentată la *Kunsthalle* din Düsseldorf.

În toamna anului 1971, *Galeriile de Artă Modernă* din Roma au prezentat o importantă retrospectivă a pictorului Giacomo Balla, prilejuită de centenarul naşterii artistului (Torino,

18 iulie 1871), semnatar al manifestului picturii futuriste din 1910, alături de Carlo Carra, Umberto Boccioni, Luigi Russolo şi Gino Severini. Opera de precursor a lui Balla a devenit larg cunoscută abia într-o epocă mai recentă prin intermediul unor expoziţii şi prin prezentări teoretice. Cu acest prilej, în Italia a fost editată monografia *Viaţa şi opera lui Balla* de Virginia Dortch-Dorazio.

Între 16 octombrie 1971 şi 10 ianuarie 1972 a fost prezentată la galeriile de la *Grand Palais* o retrospectivă consacrată operei lui Fernand Léger, artist a cărui influenţă, comparabilă celei a lui Matisse, continuă să se exercite asupra creaţiei contemporane. Pregătită de *Muzeul Naţional de Artă Modernă*, expoziţia a avut amploarea retrospectivelor Chagall şi Matisse.
Au fost expuse peste 170 de pînze (începînd cu primele lucrări din 1905). Alături de picturi, expoziţia prezintă



de asemenea o selecţie de tapiserii ale artistului precum şi cîteva lucrări de ceramică.

ARTA COPIILOR

Cooperativa de industrie artistică *ARTES* din Gdansk — aflăm din revista *La Pologne* nr. 11/1971 — a lansat un concurs de proiecte pentru tapiserii pe tema « Copernic », deschis copiilor de la 6 la 14 ani. Au fost trimise 60 de desene, 10 fiind premiate (Karel Szymanick 10 ani, premiul I, Magdalena Szmidt 6 ani, premiul II). Ţesătoarele din Oliwa au materializat proiectele copiilor, respectînd formele şi culorile propuse.

Cu ocazia aniversării a 25 de ani de la crearea *UNICEF*-ului, poşta poloneză a emis o serie de 8 timbre, în 28 milioane exemplare, ce reproduc desene ale copiilor din cercul de pe lîngă casa de cultură a tineretului din cartierul Muranow din Varşovia. Înfiinţat acum 15 ani, cercul condus de Eleonora Posrednik (de origine română, stabilită în Polonia în 1948, absolventă a academiei din Cracovia) este împărţit pe grupe de vîrstă; activitatea pedagogică se apropie ca metodă de educaţia artistică preconizată de Arno Stern, în sensul unei activităţi colective de creaţie, în condiţii de maximă libertate.

ARHEOLOGIE

După cincisprezece ani de cercetări sistematice şi minuţioase, profesorul Bill Mulloy, care a debarcat odată cu expediţia lui Thor Heyerdahl pe Insula

Paștelui, a izbutit să reconstituie și să restaureze unul din numeroasele monumente ale vechii civilizații insulare — ce rămîne în continuare un mister pentru savanți. Datarea prin carbon a stabilit că această civilizație, aparținînd unui foarte evoluat stadiu al epocii de piatră, ar fi cunoscut perioada de maximă înflorire între anii 800 și 1680, sfîrșitul secolului al XVII-lea marcînd brusca ei nimicire. O parte din numeroasele statui gigantice,

răspîndite pe tot teritoriul, sînt și astăzi surprinse în stadiu de execuție, la cariera de piatră unde erau cioplite. Dar nici unul dintre ansamblurile monumentale, impozante sanctuare religioase, nu s-a păstrat în starea sa originară — toate statuile au fost răsturnate, unele distruse chiar. S-a stabilit că sanctuarele au fost dispuse pe țărm, iar statuile orientate spre interior — spre apus ori răsărit — cu excepția unui sanctuar situat în interiorul insulei, cele șapte statui ale sale privind spre țărmul oceanului. Recent, profesorul Bill Mulloy a reconstituit și reconstruit pentru prima dată un asemenea sanctuar, în locul său originar, cu altarul, statuile, piața și planurile orizontale ale locuințelor preoților — punînd în valoare impresionantele vestigii arheologice ale Insulei Paștelui.

MUZEE

Asociația *Prietenii lui Gustave Courbet* a izbutit recent să cumpere casa de la Ornans în care în 1819 s-a născut pictorul francez și unde a locuit mulți ani. Clădirea, construită în secolul al XVIII-lea, a fost transformată în muzeu adăpostind acum 25 de tablouri ale maestrului școlii realiste franceze — multe dintre ele peisaje din împrejurimi. Pot fi văzute și lucrări ale elevilor săi, ale înaintașilor, precum și ale unor pictori contemporani ai artistului. O încăpere este rezervată documentelor — desene, ilustrații de carte și diferite obiecte. Primăria orașului Ornans, care poseda cinci tablouri de Courbet, le-a transferat în noul muzeu.

La concursul internațional organizat în vederea selecționării unui proiect pentru *Muzeul de artă contemporană* care se va construi pe *Plateau Beaubourg* din Paris, juriul (prezidat de Jean Prouvé) a reținut proiectul arhitecților Piano Rogers & Franchini din Anglia. Ideea de bază a arhitecților s-a încadrat intenției după care muzeul urmează a fi nu numai un « depozit » de lucrări de artă ci și un centru de animație culturală; clădirea este concepută astfel încît va fi « distribuitoare de informație » atît la exterior cît și în interiorul ei. Zonele de « distribuire » din interior includ spații etajate neîntrerupte — adăpostind cărți, piese de artă plastică, arhitectură, design, film etc.; la exterior informația este transmisă chiar pe fațade, dintre care una va transmite informație în continuă schimbare: știri, lucrări de artă, proiecții televizate etc. La concurs au fost trimise un număr de 682 de proiecte din Franța, U.R.S.S., S.U.A., Italia, Japonia, Egipt, Argentina, Canada, Finlanda, Norvegia etc. Participările au fost numeroase, chiar dacă multe « vedete » nu s-au prezentat sau au fost eliminate din competiție datorită faptului că au făcut parte din juriu (Niemeyer, Philippe Johnson, Utzon). Proiectele au fost expuse la *Grand Palais*, constituind o prezentare a concepțiilor despre muzeu ale arhitecților din lumea întreagă.

Muzeul Municipal din Haga și-a îmbogățit colecția cu un număr de 200 de tablouri și desene de Piet Mondrian lăsate prin testament de către colecționarul olandez M.S.S. Slijper, de curînd decedat. Încă din timpul vieții, acesta împrumutase cu titlu permanent o parte din colecția sa din care peste 100 de lucrări erau deja expuse în sălile muzeului.

BIENALA DE LA BRNO

A V-a ediție a *Bienalei artelor grafice* de la Brno, manifestare internațională de prestigiu organizată de *Galeria Moravă*, se va desfășura anul acesta, între 14 iunie și 17 septembrie, în cadrul *Anului internațional al Cărții*, înscris, la inițiativa Uniunii Sovietice, în programul UNESCO. Ediția 1972 va fi consacrată, a doua oară de la înființarea *Bienalei*, ilustrației și graficii de carte. Spre deosebire de alte manifestări de acest gen, *Bienala* de la Brno, după cum se menționează în primul număr al buletinului actualei ediții, nu promovează criterii curente ale caselor de editură, ci inițiativa originală a autorilor, punîndu-se accentul pe nivelul estetic al fiecărei machete sau lucrări realizate, pe unitatea concepției plastice a operei și pe interpretarea adecvată unui text literar dat. Acestea vor fi, de fapt, criteriile ce vor sta la baza selecționării în vederea *Expoziției internaționale a ilustrației și a graficii de carte*, care va fi deschisă la *Galeria Moravă* și la *Casa Kunštát* din Brno.

Vor participa hors concours invitați ai comitetului de organizare și autori ce vor prezenta lucări din proprie inițiativă ori în cadrul asociațiilor, uniunilor, editurilor etc., din care fac parte (lucrările vor fi supuse selecționării juriului alcătuit din specialiști cehoslovaci desemnați de către organiza-

torii *Bienalei*). Vor fi primite ilustrații de carte și de revistă, coperte de cărți, compoziții de punere în pagină, legături de carte ale caselor de editură, machete tipografice. Regulamentul menționează că nu vor fi luate în considerare ilustrații făcînd parte din anunțuri ori imprimate publicitare, coperte de revistă, buletine, cataloage, prospecte comerciale, pliante publicitare, programe de spectacol, mape de disc ori legături artistice.

Fiecare participant are latitudinea de a prezenta zece lucrări, aparținînd uneia sau mai multor cărți (printr-o lucrare înțelegîndu-se o ilustrație, o copertă, o punere în pagină etc.), create în perioada 1966—1972, opere originale, imprimate ori machete. Se menționează că se pot prezenta lucrări care au mai figurat în alte expoziții sau au obținut diverse distincții în cadrul altor manifestări competiționale. Juriul internațional al *Bienalei* (alcătuit din personalități din țara gazdă, precum și din reprezentanți ai U.R.S.S., S.U.A., Republicii Democrate Germane, Republicii Federale a Germaniei, Ungariei și Japoniei) va avea latitudinea acordării de premii (Marele premiu și medalie de aur, Premiul I și medalie de argint, un Premiu II și medalie de argint, trei Premii III și medalii de argint, o serie de Mențiuni și medalii de bronz).

Pe lîngă acestea, vor fi constituite premii și distincții ale unor organizații și instituții, un premiu al președintelui comitetului de organizare, premiul președintelui *Bienalei 1972* și premiul criticii).

În cadrul *Bienalei* va avea loc un simpozion internațional cu privire la *Probleme ale interpretării vizuale a textului literar*.

Buletinul *Bienalei* menționează faptul că pînă în prezent și-au manifestat interesul de a participa la această competiție internațională artiști, asociații artistice, edituri și muzee din 42 țări.

SALONUL DE PICTURĂ ȘI SCULPTURĂ BUCUREȘTI '71

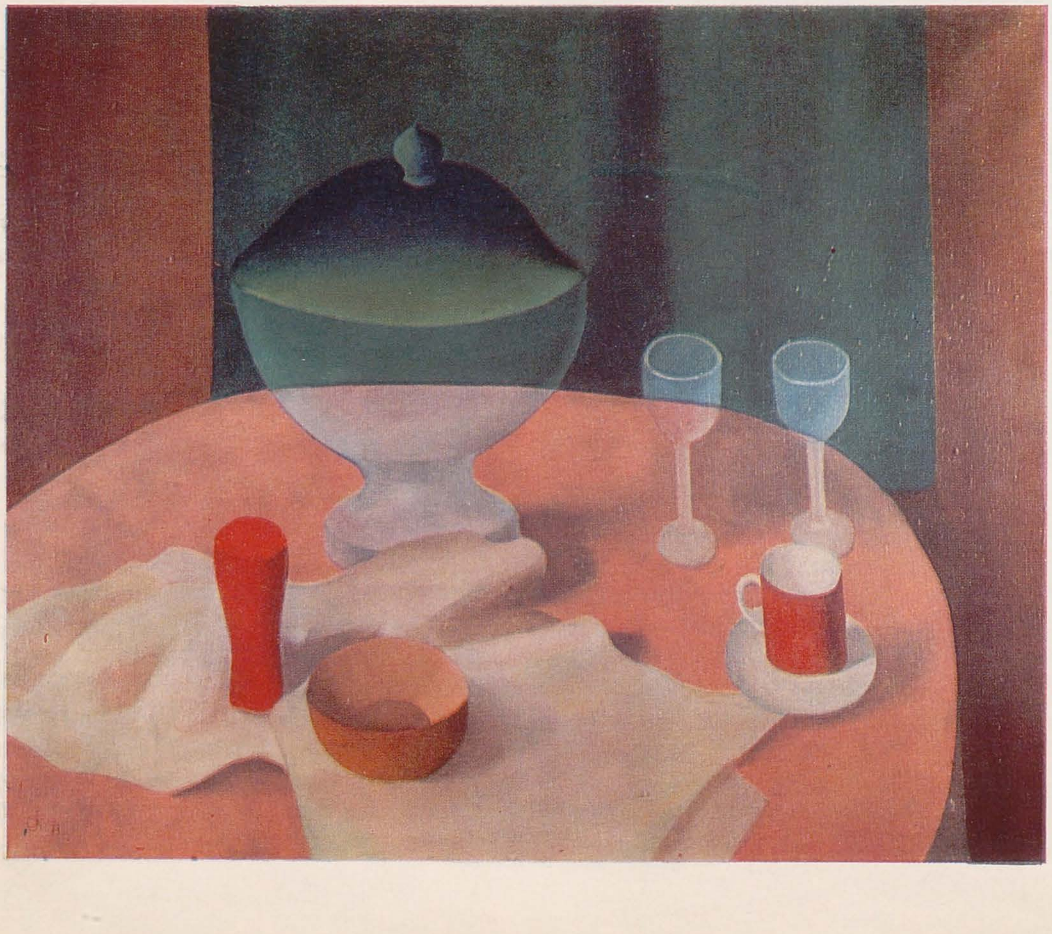
CRISTIAN BREAZU: *Compoziție — piatră*

Bunul obicei de a organiza la sfîrșit de an « saloane » de artă plastică, reîncetățenit de cîtva timp, dă roade. « *Salonul de pictură și sculptură al Municipiului București*, 1971 », deschis în decembrie, pentru aproape șase săptămîni, a însemnat o surpriză plăcută. Mai întîi, a fost o expoziție de ținută artistică; mai mult decît onorabilă, media de nivel n-a scăzut față de expozițiile din trecut, chiar dacă nici o operă n-a fost de neprevăzut. Caracterul de consecvență și previzibilitate al fiecăruia dintre « envoi »-urile participanților este, într-un fel, o calitate, căci altfel artiștii n-ar mai putea fi recognoscibili, n-ar mai constitui obiect de rămășag pentru public și critică: ce ne facem cu un cal de Derby care-și schimbă caracteristicile de la cursă la cursă? Dar dacă este o calitate, această conformitate cu sine, pentru cei ce, în arta lor, par să se fi găsit, este și un defect: persistența în niște formule adoptate prin imitație livrescă, și de care ne încăpățînăm a nu ne dezbăra. Oricum, nici un artist nu ne-a surprins, opera nici unuia n-a spart vreun plafon, nimeni n-a făcut, nu numai gaură-n cer, dar nici măcar un mai acătări mușuroi pe sol: emerg foarte rareori de la peneplena comună, niște elaborări plastice ale noastre. Norocul

școalei românești actuale de plastică este că avem un nivel *general* destul de ridicat. Linia mediană a formulelor stilistice personale este de un nivel comun, deasupra mijlociei. Nu fac ei, artiștii, prea multe piscuri, dar nici prăpăstii catastrofale n-avem. În genere, defect sau calitate, luați-o cum credeți, menținerea la o zonă de latitudine temperată a creației este una din caracteristicile școalei românești actuale. Sînt, la acest salon, 282 de artiști expozanți, prezenți cu mai bine de 400 de opere (401, exact !), și totuși nu simțim nicăieri falia, denivelarea notabilă care să facă din graficul nivelului acestei expoziții o curbă cu vibrații de înaltă frecvență. Bine că nu coborîm, astfel, sub orizontală, — zicem. — Păcat că nu urcăm mai mult pe verticală, — am putea tot atît de bine zice ! Dar, oricum, fără să ne automulțumim cu cît avem, putem considera că sînt suficient de multe opere bune, în formulări de stiluri personale variate, de un grad mediu de varietate, ca să ne justifice impresia generală favorabilă, de onorabilitate, lăsată de salonul acesta vizitatorilor deprinși cu expozițiile. 195 pictori, cu un total de 299 opere, și 87 de sculptori, cu 102 opere, care să se mențină la un nivel temperat, de climat artistic respirabil, e un palmares ! Avem, totuși, atît de multe talente mult deasupra nivelului mediu general, încît ni se pare regretabil ca acestea să nu predomine. Fără îndoială, a acționat aici un soi de autocenzurare a fiecărui candidat la participare. Selecția prohibitivă n-a făcut-o juriul, au făcut-o artiștii înșiși, suflînd în iaurt ca să nu se frigă cu ciorba ! Nu e vorba, și juriul a avut o compoziție destul de eteroclită. Nu vorbesc de titlurile profesionale, căci, exterior luați, 8 pictori, 8 sculptori și 2 critici, la care se adaugă încă patru persoane, doi funcționari culturali în C.C.E.S. — municipiul București și doi activiști din producție, sînt o componență generoasă. Dar e vorba de o lipsă de omogenitate estetică. Pentru un artist exclusivist în gîndirea sa plastică, apartenența operei la un alt tip de gîndire plastică decît al său este un motiv de a nu-i da atenție. Iar dacă o acceptă, la presiunea vecinului din juriu, între cele admise în expoziție, aceasta se petrece dintr-un indiferentism care-l face să nu-și mai pună problema eventualelor ei calități estetice, pur și simplu pentru că nici nu crede că s-ar putea să aibă, de vreme ce nu răspunde conceptului de artă pe care și l-a format el. Asemenea poziții ireductibile, cînd se ciocnesc la artiștii membri ai juriilor, duc la concesii reciproce. Un « ottocentist », care n-ar accepta, dac-ar fi după el, decît ceea ce seamănă cu realismul databil în veacul trecut, este dispus să vîre, fără multă vorbă, în concurs, și opere abstracte, chiar lipsite de orice merit estetic, dacă i se cere, și o face numai pentru că, lui, toate i se par neinteresante, cele abstracte, și le disprețuiește nediferențiat. Viceversa, un închinător al « sintezelor » de limbaj plastic frizînd rigoarea abstractă, va fi ușor dispus să accepte, « dacă trebuie ! » — zice el — tot ceea ce, chiar fără contingență cu esteticul, poate trece drept « artă figurativă », mîndrindu-se că a făcut politica dinarului biblic, din « redde Caesari quæ sunt Caesaris ». Așa se explică de ce, cu un termen sportiv ce nu mi-e familiar, dar care se utilizează azi crîncen de adesea, poate uneori să mai și « scadă ștacheta » . . . Fără înduioșări concesive nici încrîncenări de « indiferentism ostil », (contradicția în termeni pictează totuși o realitate), un juriu cu mai puțin decît 16 artiști, dar cu o mai omogenă componență stilistică (de tipul criticilor, presupuși mai obiectivi, sînt puțini artiști, totuși !), ar fi dat, poate, rezultate mai bune . . .

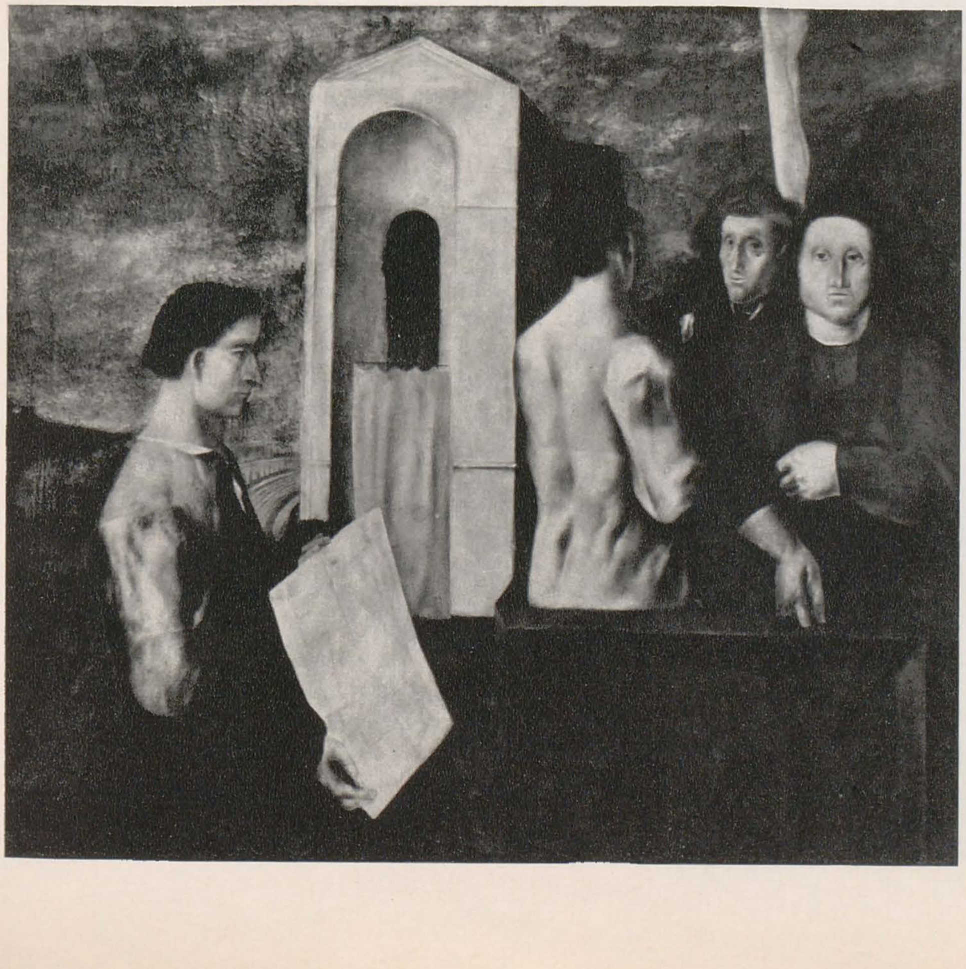
Fenomenul excesului de bunăvoință, care se petrece, cîteodată, datorită alternativei dezinteresări a jumătate din numărul membrilor juriului față de preferințele celeilalte jumătăți, are totuși încă destul de arareori putința de a ne strica impresia generală satisfăcătoare, fără exultări însă, degajată din ansamblu. Opere, ca, de pildă, cele semnate de Al. Dumitrescu-Giurgiu, nu pot fi ușor trecute drept altceva decît ilustrație de prospecte industriale, de un oarecare nivel, dar fără vibrația unicatului artistic. În schimb cad opere, figurative de asemeni, de o viziune ce nu miroase de fel nici a platitudine ilustrativă, nici a « inovație » avangardistă, de tipul peisajelor celor mai frecvente în perioada mare a peisagisticii românești, adică în deceniile 3 și 4, între cele două războaie. Mă gîndesc la operele Ditei Fruchter-Finți, care pot sta alături de unele, acceptate fără discuție, ale consacraților. Nu știu dacă s-a gîndit cineva cîte lucrări au intrat doar pentru că poartă o anume semnătură !

Superstiția « semnăturii », dacă este generalizată, apoi ar fi cazul să se sporească numărul « invitaților de onoare » ! De ce, dintre sculptori, nu e invitată de onoare și Milița Petrașcu? . . . Și de ce nu are catalogul franchețea să mărturisească deschis că și operele altui sculptor



GIL NICOLESCU: Obiecte la lumină de seară, ulei
GRIGORIE MINEA: Femeie, piatră

ALEXANDRU GHEORGHIȚĂ: Oșancă, lemn
CORNELIU BABA: Portret, ulei
VLADIMIR ZAMFIRESCU: Planul teatrului și actorii, ulei
MIHAI CISMARU: Principii, ulei



decît cei doi mari înșirați în lista respectivă a celor admiși « hors concours », trec de obicei *nu nejurizate*, dar *peste capul juriului*, care le-a respins în mai multe rînduri, și s-a văzut apoi obligat să le accepte, prin intervenții administrative (cei în cunoștință de cauză, știu că nu e chip să nu intre orice inepție, dacă e semnată *O. Han*, chiar cînd e o crimă de lèse-bun-simț prezența ei !).

Dar, cînd vorbesc de superstiția semnăturii, nu mă refer numai la prestigiul vîrstelor, anilor de carieră, faimei etc., ci și la « semnătura stilistică » a unor opere. Intră opere numai pentru că ar putea fi luate, superficial privite, drept un « copy-right » Ion Pacea sau Al. Ciucurencu, sau Virgil Almășanu, — vorbesc de lucrări ale unor epigoni ai acestora, și intră numai pentru că juriul se crede obligat să primească ceea ce, chiar purtînd pecetea lipsei de originalitate, imită valori recunoscute, copiază opere produse de pictorii cu o limbă proprie, din toate generațiile. Dacă panotarea ar avea de asemenea îndrăzneala să *grupeze* operele după afinități, cercetarea fundamentală în materie de expresie plastică ar fi avantajată. S-ar degaja imediat de scòriile similitudinilor fortuite ori rău-intenționate, mimetismelor facile, comodității de a apuca pe drumuri bătute, pe care unii dintre nu numai foarte junii urmași ai celor în cauză, dar și dintre contemporanii sau mai vîrstnicii lor, înțeleg să o practice.

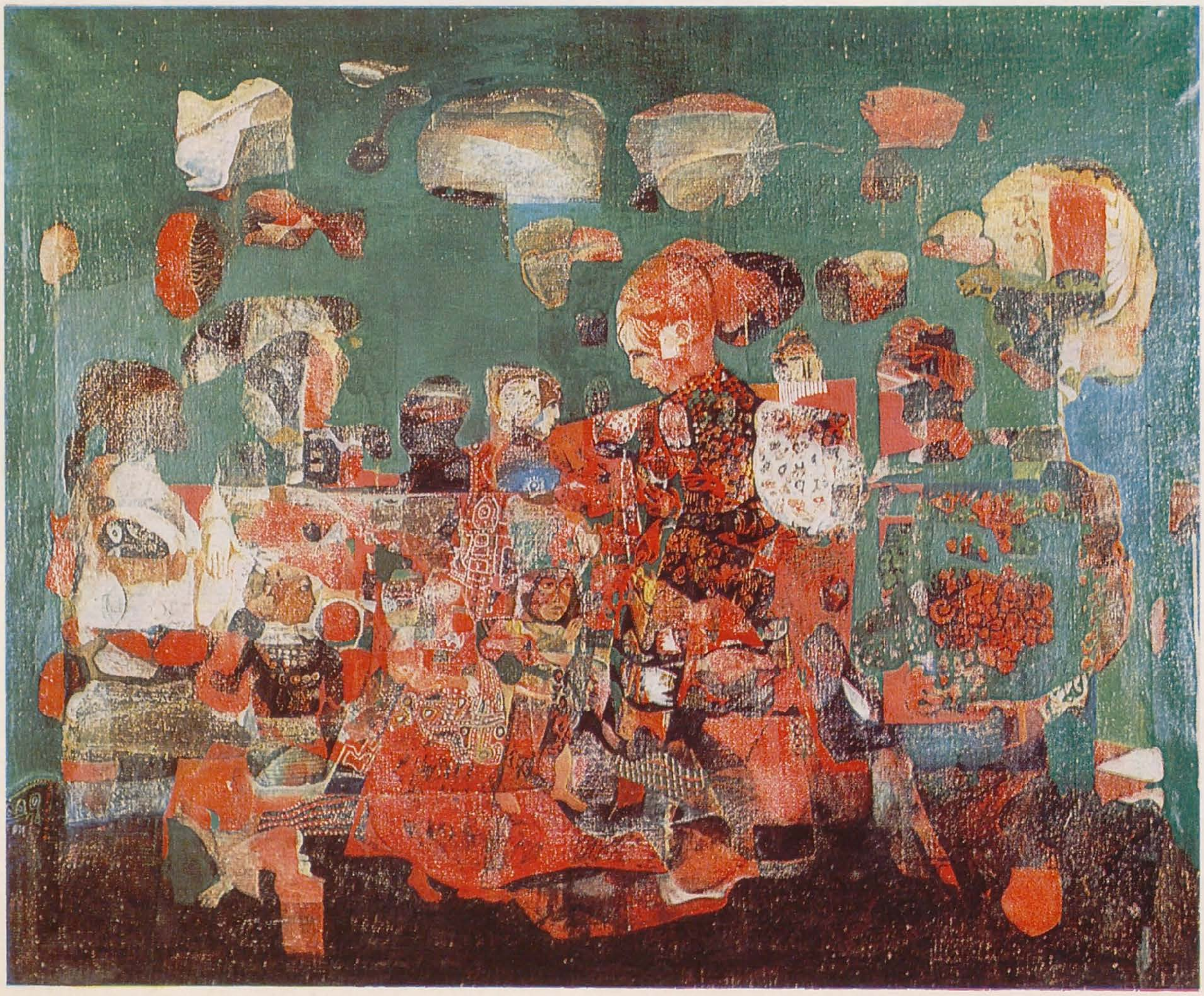
De ani de zile dorim o panotare pe *curente de gîndire a expresiei plastice*. De ce să n-o spunem? Uniunea Artiștilor Plastici ezită să o facă, deși ar dori-o, și ezită din două motive. Mai întîi, punînd constructivii cerebrali de-o parte și senzitivii, sensibilii, de alta, s-ar vedea că n-avem prea mulți sensibili reușiți azi, deși sensibilitatea cromatică și lirică era cea care ne caracteriza școala de pictură între cele două războaie, și n-avem destui azi pentru că *toți au dorința* de a se prezenta altfel decît sînt de fapt, acești sensibili, toți vor o artă a intelectului, care adeseori nu le stă în puteri. Prestigiul, achiziționat în epoca modernă, de către pictura care tinde să exprime *știutul* mai curînd decît *văzutul* falsifică oamenii cu văzul perfecționat pentru expresie picturală, și-i face să riște capcanele unui mers cu catalige frînte, culese de pe la circurile falimentare ori ieșite la pensie, din domeniul mai mult sau mai puțin public al unui trecut, consemnat în dicționarele de artă și în revistele-mauzolee (monumental vrăfuite la biblioteca U.A.P., unele chiar hărtănite de planșele, ce-au suscitat interes civilizaților consultatori !). Pe de altă parte, dotația pentru expresia plastică, revelatoare a unor raporturi general-umane între ins și univers, se află rareori la românii artiști ai contemporaneității, deși, cînd se află, e remarcabilă, ca la Gheorghe Apostu, Ovidiu Maitec, Virgil Almășanu, Ion Sălișteanu, Cristian Breazu și Grigorie Minea, Octav Grigorescu și Ethel Lucaci-Băiaș. Dacă în viitor și-ar lua cineva inima în dinți să încerce a panota după centrul de interes filosofic revelat de cîte un grup întreg de opere, despărțind apele de uscat și dînd drept oaie, oaia și drept pisică, mîța, nu de-a-ndoaselea, ar reieși că pictura modernă românească are stratificări stilistice interesante, remarcîndu-se printr-o suplețe a gîndirii — pe ansamblul ei — manifestată în etapele stilistice atît de diverse ale cercetării fundamentale, atît în pictură cît și în sculptură și grafică, ce o îndreptățesc să spere într-o « fortună » mai puțin plafonată. Azi, panotarea e născătoare doar de confuzii și de automatisme. Mă pot preta la jocul de a ghici, dus cu ochii legați în sală, locul de amplasare al fiecărui « nume » în spațiul sălii Dalles, același de ani !. . . Obositor ! Nu e oare o dovadă de anchiloză, lista de preseanță a protocolului Uniunii Artiștilor Plastici? Dacă sînt oarecare variante de la o ediție la alta a expozițiilor colective oficiale, — și, în acest sens, municipalele nu se deosebesc prea mult de regionalele, anualele, bienalele și jubiliarele din ultimele două decenii, — ele se datoresc grabei panotatorilor de a pune în evidență operele cu « tematică actuală ». Expoziția este bogată în opere care înfățișează « brigăzi de tineret », « construcții noi », « șantiere », « cooperatori pe cîmp », « tractoare », « silozuri », « hidrocentrale », « întreprinderi », « combinate chimice », « schimburi de noapte » ori « de dimineață », « sportivi » « studenți », dar trebuie remarcat gradul de impersonalitate, de neindividualizare al multora dintre tablourile care poartă titluri de acest gen. Cele mai multe folosesc recuzita verbală a articolelor de ziar, pentru a descrie, pe dinafară, topografia societății noastre socialiste. Cu un mare coeficient de generalitate, ce nu e specificul imaginii artistice, calde, vii, pornite de la concretul cunoscut și iubit, ci e proprie exercițiilor de exhortație oratorică ieftină și descalificată, sortită a ieși din conul de lumină al atenției de îndată ce nu mai face parte din stimulii imediați ai simțurilor. Tablouri cu « culesuri de. . . » și « sărbători ale recoltei » sînt compuse apriori, ca niște motive decorative cu pretext floral și recuzită umană, subordonată legilor simetriei, ritmului etc., adică nu con-

ANTON EBERWEIN: Dans, ciment
CORNEL PATRICHI: Jurămînt, piatră
NAPOLEON TIRON: Portret, gips

stituie decît pretexte de caligrafie, de tipul cel mai exterior cu putință, neangajante, necîntătoare și necuvîntătoare. Cultura noastră socialistă are nevoie nu de asemenea « tematică », ce nu e *în temă* decît prin titluri, (căci altfel, nimeni nu percepe aici vibrația spirituală proprie unui anume orizont colectiv de gîndire și simțire), ci de opere care, dacă au ceva de spus, să și comunice, cu sinceritate și adîncime, în bine sau rău, valorificarea unor sectoare de realitate, alese drept subiecte ale operei tocmai prin faptul că au preț de cunoaștere în procesul autodefinirii noastre ca agent stilistic colectiv. Sîntem *creatori*, noi, românii epocii moderne? Prin ce? Unde-s trăsăturile specifice, diferențiale, față de alte societăți, și unde-s contribuțiile noastre originale la crearea unei zone de viață spirituală, pe glob, complement firesc, dorit, al zonei biologice cu prelungiri în social? Iată ce nu ne spune decît în foarte redusă măsură « tematica » aceasta, care de fapt este o încadrare de compromis, în teze logice, într-o gîndire exterioară artei fiecăruia, a unui decorativism de oarecare calitate cum nici nu s-ar putea să nu fie al românilor, popor de creatori ai unui bogat lexic ornamental și al unor sintaxe decorative proprii, de mare originalitate. Iată de ce expoziția este de ținută și de nivel satisfăcător: pentru că sîntem decoratori născuți. Și iată de ce ea este inexpresivă, în marea majoritate a lucrărilor: pentru că este lucrată *de la distanță*, din afara temelor, care sînt adoptate la modul la care clasicismul trata mitologia, biblia ori istoria: exterior, interșanjabil, fără sentimentul propriu, funciar, al fiecăreia din ele. Apollo, Christos sau Napoleon Bonaparte, era tot una pentru cine nu căuta decît perfecția proporțiilor acelui *ornament* splendid care se cheamă *nudul*, fără specificări psihologice și circumstanțieri spirituale, în neoclasicismul francez al începutului de secol XIX. Totuși, Antonio Canova avea ceva de spus contemporanilor săi, despre om și lume, dincolo de « tematica », pe care o arbora, ca la tezele de liceu, elevii, drapelul convingerilor știute ale profesorului, obligatoriu de inclus în text pentru nota de trecere. Ca să nu mai vorbim de celălalt mare neoclasic, *Jacques-Louis David*, pictorul oficial al revoluției și al primului imperiu francez. . . Nu voi înregistra ca opere de artă, serios prezentate de autori ca atare, pe cele cu pseudonim tematic și fizionomie indiferentist-decorativă. După părerea mea, exprimată în atîtea ocazii, o operă artistică autentică e capabilă să transmită mesajul unei conștiințe cu adevărat dominată de o gîndire revoluționară, chiar dacă nu e vorba de retorica nici unei « *teme* » explicite, chiar dacă ia drept motiv al picturii un fapt anonim, ori o natură moartă, sau chiar dacă pune în relație, fără mesaj explicit, elementele unei viziuni abstracționiste. *Cazimir Malevici* sau *Vladimir Tatlin*, precursori din perioada 1913—1925 ai unei gîndiri plastice din ce în ce mai verificate de contemporanii noștri de la finele veacului XX, sînt transformatori ai conștiințelor într-un grad mult mai intens decît oricare ilustrator de subiecte literare din pictură. Dacă facem o statistică, 80% din operele prezente în expoziție, deci 320 din 400, au « tematică ». Dacă ne lăsăm însă în voia memoriei noastre afective, care înregistrează numai ceea ce o impresionează la un grad apreciabil, adică dincolo de un *prag diferențial*, al atenției captate de stimuli, deosebiți de restul, omogen, al cîmpului vizual,

tematica este deficitară în expoziție, și nu întotdeauna, cînd este, e asociată cu un înalt grad de expresivitate. Portretistica de circumstanță (Bălceștii, Alecsandriii și Iorgii abundă, care mai de care mai prost înțeleși fiziognomonic) nu îndreaptă situația. Avem de-a face cu un proces de timiditate și de disimulare involuntară, detectabil freudist în caligrafia ce uniformizează, ca un îmblînzitor, realitățile, dorite cît mai departe de noi, împotriva declarațiilor exprese de « adeziune la sensurile contemporaneității », cum sună gazetărește formula. Oțelarii, cooperatorii, uteciștii, ilegaliștii comuniști, sînt scheme de ocupație spațială, uneori valabil trasate, ca personaje în interacțiune, alteori înșiruite într-o « theorie » ca de « ctitori noi », — cităm unul din titluri — cu aluzii istorice feudale, dar fără carnația vie a cunoașterii.
Puține portrete reale. Le-aș cita pe ale Lucreției Bobea-Szász — « 10 octombrie » și « Jocul tinerilor », în care artista, ce ne-a deprins în trecut cu un expresionism de tensiuni grafice și cromatice, revine la formula portretului simili-fotografic mai mare ca natura, paginat ca în viziunile cinemascopului, în cadrul unor decoruri ce aglomerează obiecte de natură moartă la fel de minuțios și plat portretizate. Perfecția « rendu »-ului compensează lipsa de accent? Formula, modernă, vine din grafica publicitară a Occidentului, și poate trece drept un soi de realism al veacului XX, dacă vreți, dar nu are acoperirea-aur a faptului spiritual autentic. Totuși, are unele șanse. În sculptură, șansele portretului au crescut, dar ponderea decisivă o au totuși compozițiile, de facturi diferite, cu interesante propuneri de soluții estetice.
Desigur că nu orice cow-boy îmburghezit la vîrsta pensiei, poate fi Mihai Sadoveanu, decît dacă ne garantează de identitate, un nume cu gir, propriu sau în familie, ca al lui Gorduz. Artiștii noștri sculptori uită uneori că un bust monumental, sau o statuie, sînt memoriale, acte de recapitulare ale conștiinței de sine colective, și că nu mai merge aici veșnicul « așa l-am văzut eu ! »...., decît pentru fapturile intrate în legendă, care te dispensează de documentare. Nu e totuși, semnificativă, puzderia de portrete, cînd « tematica » înseamnă *idei*? Sculptura noastră e la un moment de evoluție, la care a demonstrat că știe și poate materializa în forme volumetrice, marile sentimente și năzuințe colective, tot așa de bine ca și nuanțele afectelor individuale. Aceste idealuri și simțăminte proprii unui întreg popor se întruchipează nu numai în figurile istorice și culturale pe care ele le-au însuflețit, ci și în elaborări compoziționale cu valoare de invenție personală, ale unui sculptor-poet, care le știe metaforiza în semne plastice evocatoare. N-am nevoie neapărat de un relief cu galerii și bîrne de susținere, printre care se furișează echipe de mineri, ca să se glorifice munca. Există soluții mai puțin ilustrative, și unii artiști de la noi le-au încercat în trecutul apropiat. Nu-i nici un motiv să revenim la imaginea prozastică, dacă am depășit, încă de mai de mult, lirismul. Există poezie și în epicul, nenarativ cu orice preț, al baladei. De ce, neapărat, platitudinile procesului verbal să se considere superioare realismului transcendent al imaginației? Într-o privință, avea dreptate Martin Heidegger socotind că poezia, *Dichtung*, vine de la *Diktat*-ul realității, exercitat asupra artistului. Dar numai pregnanța unei imagini a realului ajunsă să domine *vertical* conștiința, să o supună poziției ei de ocupantă a vertexului, a creștetului oricărui interes psihic, poate exercita dictatul cu sens de *Dichtung*. Altfel, constat-ul plat, mi-l poate oferi mai cu succes tehnica, imaginea mecanică, grafiată de fotoni : foto-grafia. Și s-o deghizăm, mecanica acestei imagini, pe ici pe colo, tot nu servește drept activitate artistică.
Analiza unei asemenea expoziții nu se poate face decît dacă acceptăm procesul analizei întregii plastici contemporane românești. Dintre toate domeniile artistice, în plastică s-au exprimat pînă azi mai bine românii, și în lirică. Simțul lor nativ pentru aceste două tărîmuri de lucru ale fantasiei, le va arăta și în viitor drumul bun, nu ne îndoim. Azi, constatăm că toți plasticienii noștri fac un calm popas, ca să-și adune forțele și să-și inventarieze posibilitățile. Să nu uite că poposesc, însă, doar ca să pornească mai departe, și nu ca să se culce definitiv, pînă la primăvară, pe vetrele propriilor lor experiențe din trecut. Vatra se răcește neîntreținută, și degeaba s-ar mai împrimăvăra, dacă-s ei înghețați, atunci...

ION FRUNZETTI



GEORGETA NĂPĂRUȘ-GRIGORESCU: Zestrea, ulei
PAVEL BUCUR: Muzica, lemn
NICOLAE KRASOVSCHI: Documentație, ulei
GRIGORE VASILE: Natură statică, ulei
ION SĂLIȘTEANU: Gîndul bun, ulei

IS

Convorbirea radiofonică și subiectul-artist

GEORGES CHARBONNIER*

1. Cele cîteva reflecții care vor urma nu se aplică decît genului « Convorbiri radiofonice ». Ele nu se referă nicidecum la o politică radiofonică privită în ansamblul ei.
2. Gîndurile acestea — sau mai bine spus: observațiile acestea nu vizează decît activitatea mea personală; ceea ce restrînge și mai mult domeniul considerat.

Nu este ușor să definești situația celui căruia îi revine funcția de a realiza aceste « Convorbiri » pentru radio.

De aceea e bine să înlăturăm de la bun început, în toate limbile, termenul englez « interview » și să căutăm un alt termen care să implice mai categoric ideea de conversație. Efectiv putem concepe, din partea « omului de radio », două atitudini foarte diferite și anume : *a*) intervențiile sale se mărginesc la simpla punere de întrebări ; *b*) intervențiile sale depășesc stadiul întrebărilor.

Se stabilește o conversație — adică un schimb veritabil. Două persoane schimbă idei, le critică, le îmbogătesc, le modifică forma. Se efectuează o muncă intelectuală.

În primul caz — acela al întrebărilor « nude » — « omul de radio » și partenerul său rămîn pe pozițiile inițiale : unul întreabă, celălalt răspunde. Cel mult dacă se poate nădăjdui — în cazul cînd întrebările sînt bune — ca ideile exprimate să se clarifice în folosul ambilor parteneri.

În cel de al doilea caz există nu numai speranța clarificării ideilor, a gîndurilor, ci și aceea a unei evoluții dinamice a situației inițiale. Dar din nou trebuie să ne precizăm și să ne limităm obiectul; să distingem la nivelul a ceea ce am numit mai sus *întrebări nude*. Aceste întrebări pot fi neutre, superficiale, exterioare (« Care sînt autorii dv. preferați? », « Care sînt proiectele dv.? », « Vă gîndiți la un eventual turneu de concerte? » etc. . . .). Acest fel de întrebări nu pun nimic în cauză. Abia dacă ating problemele. În principiu cred că aceste întrebări nu prezintă nici un fel de interes. Nu vreau să spun că ar fi inutile. Ele pot fi utile pentru a da impuls unor dezbateri ; în cazul acesta ele sînt numai niște întrebări prealabile ce vor trebui să dispară la montaj.

Nu voi considera satisfăcătoare decît întrebările care implică — în toate cazurile — un răspuns ori o tăcere revelatorii. Scopul oricăror întrebări trebuie să fie acela de a pune în evidență un temperament sau un subiect care gîndește. Desigur că amîndouă sînt — la nivelul ființei — legate între ele în mod inextricabil. Totuși obiectivul întrebării, al întrebărilor, poate fi foarte diferit. Punîndu-i întrebări lui Edgar Varèse de pildă, eu îi pot face portretul arătîndu-i reacțiile, emoțiile, firea, violențele sale, ori să pun accentul pe gîndirea sa compozițională. În primul caz gîndirea teoretică are un rol mic. Logica este o armă pe care o mînuiesc cu un scop precis : să provoc o reacție. Reacția este prima gîndire ulterioară.

« Vocea pură »: obiect al inginerului de emoții

« Izbucnirea » e totul. Formularea tinde să dispară. Aspectul concret al unui mod de a simți, al unei afectivități, al unei emotivități este cel care trebuie să se degaje. Murmure, cuvinte lipsite de sens, onomatopee, strigăte, pînă la limită, ar fi obiectul sonor structurat ideal pe care « omul de radio » ar trebui să se străduie să-l obțină. Se poate merge și mai departe. Retrag cuvîntul « structurat » care dezvăluie prea mult intervenția mea, « punerea în formă » pe care o impun celuilalt. Idealul ar fi de a conduce « subiectul radiofonic » spre expresia vocală nearticulată (în sensul lingvisticii) a eului său cel mai profund : adică incluzînd pînă și viața sa vegetativă dacă s-ar putea. Practic este aproape inevitabil « veșmîntul anecdotic ». Izbutești cu greu să alungi cuvintele care sprijină imaginea sau ideea, iar adevărata stare de spirit este ascunsă sub un costum de cuvinte încărcate de sens acolo unde de fapt ar trebui să sesizezi în sunete vocale, în « voce pură », o expresie ce scapă atenției lingvistului, dar care, fără îndoială, va face într-o bună zi obiectul atenției specialistului, a inginerului de emoții. A parveni la acest stadiu implică o totală decondiționare a « subiectului radiofonic ». Subiectul radiofonic însă este un subiect care opune rezistență. Există totuși cazuri excepționale : pictorul André Masson — om de teatru — se pretează ușor la un astfel de joc. Într-adevăr, el face totul pentru a se relaxa, pentru a se pune în stare suprarealistă de vorbire automată.

Controlul coboară astfel cu un grad. Îl regăsim într-un strat mai profund al eului. În loc să își supravegheze limbajul expresiv, André Masson este atent la izbucnirea expresivă, iar artistul din el modulează numaidecît strigătele Pythiei. Auditoriul este cel care va trebui să tragă învățămintele și să înțeleagă că, la Masson, « spontaneitatea » rezultă dintr-o elaborare, că omul se vrea paradoxal, că se folosește de șiretlicuri cu ceilalți, cu lucrurile, cu lumea și cu el însuși ; că, în consecință, demersul său este nesigur, că pentru el lumea scînteiază semnale multiple. Care anume trebuie reținute? Au ele vreo semnificație? Sînt ele revelatorii? Preferabile din punct de vedere estetic? Îi revine auditoriului atribuția de a imagina această ființă — atentă — disprețuind categoriile, distincțiile, terminologiile omului de știință, incapabil să izoleze vreun domeniu, deznădăjduită la simpla idee de a nu reține decît cîțiva parametri (atitudine științifică), împins astfel să pună pe același plan toate formele, și condamnată, din nevoia de a crea, să organizeze aceste forme pe care ar vrea să ajungă a le nega. Să spui totul și să nu reții nimic. În stare de totală efuziune, să primești orice, să fii constrîns să alegi, să nu vezi nici o rațiune de a alege, deci să fii gata să accepți orice sugestie, să urmezi orice călăuză, să-ți închipui mereu că orice curent învecinat este preferabil aceluia în care ești antrenat, deci, la limită, voindu-se mereu altul, mereu vrînd să fie altfel. Aici am făcut să intervină auditoriul despre care urmează să vorbesc mai pe larg.

Gîndire organizatoare

Cealaltă atitudine a « omului de radio » este foarte diferită. Ea constă în a pune în evidență o gîndire organizată sau, mai bine spus, o gîndire organizatoare. A pune în evidență o gîndire organizată este relativ ușor atunci cînd subiectul radiofonic este un adevărat creator, Edgar Varèse de pildă. O evoluție metodică a gîndirii compozitorului l-a condus la un sistem elaborat care, în linii mari, poate fi rezumat astfel : întregul univers al simțurilor trebuie inclus în muzică — a căuta anume sensuri nemaiauzite este primul lucru în muzică — compozitorul trebuie să fie și inginer . . . etc. . . .

Un « subiect radiofonic » își expune bucuros coordonatele « sistemului » său. Este mult mai greu să-l faci să-ți descrie evoluția gîndirii sale, să o arate sub aspectul ei dinamic. Este și mai greu să pui în cauză această gîndire. Idealul ar fi să-l faci pe subiect să ia destul de multă distanță, să regăsească destulă « naivitate » pentru a face critica logică a sistemului de gîndire ori să tragă concluzii.

A-l face pe om să se îndoiască pentru a merge mai departe. Astfel, Edgar Varèse, gata să primească — după cît se părea — toate armele intelectuale oferite de matematici, gata să rețină întreaga tehnologie oferită de inginerul acustician, refuza totuși să accepte intervenția aleatoriului în compoziția muzicală și se arăta incapabil să depășească această contradicție. Realitatea este mai puțin limpede decît tabloul prezentat aici. Deosebirea temperament-sistem de gîndire facilitează expozeul. Ea nu exprimă faptele. Temperamentul și gîndirea apar în două serii învălmășite.

Știința este cea care izbutește să deosebească dialogurile după aspectele lor (discipline diferite), după natura lor unitară profundă (matematici). Știința este cea care elaborează terminologii diferite. Subiec-

* Georges Charbonnier este un nume binecunoscut publicului francez de radio și TV ca un colaborator permanent al emisiunilor France-Culture. « Convorbirea radiofonică » traduce o concepție originală și vie despre ceea ce trebuie să fie familiarizarea publicului cu personalitatea creatoare. « Convorbirile » cu Michel Butor, Borgès, Audiberti, Raymond Queneau, Lévi Strauss, Edgar Varèse, și alți oameni de artă, poeți, savanți contemporani, precum și cu un număr mare de pictori și sculptori notorii, au devenit materia mai multor volume editate în Franța. Amintim că în 1970, cu prilejul vizitei oficiale a Președintelui Consiliului de Stat Nicolae Ceaușescu în Franța, în cadrul săptămînii « Culturii Românești », emisiunea France-Culture a difuzat o « Convorbire » între Georges Charbonnier și Dan Hăulică pe tema artei contemporane românești, și mai multe înregistrări ale discuțiilor lui Charbonnier cu artiști plastici (Ion Gheorghiu, Ilie Pavel, Gh. Apostu și alții), cunoscuți cu prilejul vizitelor sale în România.

tul radiofonic se dovedește a fi « impur », grevat de limbaje diferit articulate sau nu, în chip diferit semnificative pentru observator și pentru auditoriu. S-ar putea ca una din principalele misiuni ale « omului de radio » să fie de a face sensibil materialul uman în care fiziologicul și intelectul apar embrionar și elaborat totodată. Acest amestec constituie un nou material brut livrat sensibilității și inteligenței, emoției și perspicacității, facultății de a fi străbătut de mesajul sonor, puterii auditoriului de a analiza acest mesaj. Ca orice mesaj, mesajul acesta este elaborat și brut în același timp. Este brut în măsura în care nu este propriul lui comentar. Atunci cînd totul e spus, rămîne de formulat esențialul. Trebuie să se dea gîndirii domeniul ei ; termenilor — extinderea lor. Și, o dată făcut acest lucru, rămîne de îndeplinit tot restul.

Glosa nu are sfîrșit. Noi știm, în epoca actuală, că ea este într-adevăr creatoare. Și aceasta este o constatare cu caracter fundamental optimist. Oricît de elaborat ar fi materialul propus auditoriului, propunerea este un produs brut pe care auditoriul îl îmbogățește la rîndul lui, primindu-l cu naivitate, analizîndu-l cu strictețe. Astfel, puțin cîte puțin, auditoriul se insinuează în convorbire. Sub ce aspect s-a furișat el în aceste cîteva observații? Sub forma unui ins receptiv și activ în același timp. Cu alte cuvinte vreau să spun că, de la începutul acestui scurt expozeu, auditoriul a fost considerat ca un individ înzestrat cu toate atributele unui ins. Este un auditoriu presupus. Dar ce știm noi de auditoriul real? În timpul convorbirii, nimic ; și poate ar fi de dorit să fie astfel. Preocuparea dominantă a « omului de radio » este de a face să apară — mai mult sau mai puțin repede — un om adevărat, despuiat, un complex « gîndire-temperament » care să dea o imagine satisfăcătoare a subiectului radiofonic. A obține de la celălalt reflectarea lui în act, spontaneitatea lui în act, pretinde de la « omul de radio » o atitudine multiplă. Însă de la început trebuie să aibă o percepție globală, instantanee a celuilalt. O percepție poetică. Intuiția are aci un rol primordial. Ea furnizează o idee preconcepută, indispensabilă în toate cazurile. Chiar dacă gîndirea constructivă a celuilalt este țelul meu principal nu îmi voi realiza proiectul decît cunoscînd temperamentul celuilalt. Cunoașterea firii celuilalt este călăuza apropierii de jocul structurilor lui logice.

Odată formulată, ideea preconcepută oferă baza de atac. Din acest moment ea trebuie modificată și orice intervenție a mea are drept scop de a obține o confirmare ori o infirmare ; dar convorbirea este deja în curs. Activitatea mea se desfășoară după un plan astfel definit dar convorbirea — în sine continuîndu-se — ia o formă pe care trebuie imediat să o extrapolez. Pentru a prezerva și a structura convorbirea ; pentru a o distruge în același moment spre a păstra și organiza libertatea celuilalt. Trebuie deci să mă mișc după linia impalpabilă și acerată a paradoxului. Iar convorbirea însăși este rezultanta sonoră a trăirii acestor atitudini contradictorii. În plus, scopul nu este atins decît cu prețul jocului propriei mele libertăți, a exercițiului logicii mele, a dezvoltării unei forme pe care o părăsesc mereu, o prind din nou, o constat, o presupun într-un anumit fel. Trebuie deci să mă mișc pe planul unui autocontrol total.

O sculptură riguroasă a spațiului sonor

Ce devine auditoriul? În tot timpul acestei faze este « absent ». Vreau să spun că singurul serviciu ce i-l pot face este de a-i oferi adevărul în privința situației psihologice, fiziologice, logice, pe care sînt în curs să o trăiesc. În tot timpul acestei faze de muncă activă eu nu pot face nimic mai mult pentru el. Nu pot nici măcar să presupun că el ar fi eu, că eu aș fi el, din moment ce nu este implicat în mod activ în situația pe care o trăiesc, dar pe care el o trăiește ca un terț supraadăugat — o situație în care subiectul radiofonic și eu sîntem implicați. Orice receptare a mesajului nostru comun reprezintă pentru el o mutilare ori o extindere, o ajustare (o aproximație) a situației pe care i-o ofer. Nu cunosc nimic din complexul poetico-logic pe care-l construiește. Hotărăsc deci să-i ofer produsul cel mai elaborat și, în același timp, cel mai aproape de afectivitate, de emoție, de fiziologie. Îl presupun poetul și filozoful situației oferite. Admit cu toată sinceritatea dreptul său de a pretinde mai mult, de a stabili cum vrea distanțele, dreptul său de analiză critică, superioritatea sa. El are dreptul de a pretinde de la mine universalitatea cunoștințelor și a exprimării. O sculptură riguroasă a spațiului sonor, a spațiilor lingvistice, și, în aceeași măsură, constatarea științifică a situației stabilite prin întîlnirea celuilalt cu mine. Dacă o cît de mică idee preconcepută privind un clivaj de ordin socio-cultural ar interveni printre « categoriile » de auditori, în acest stadiu al lucrului meu ar însemna să înșel pur și simplu pe celălalt, pe mine însumi, situația care se actualizează între noi și, în sfîrșit, pe acel terț-poet care nu se poate împiedica de a fi auditoriul. De aci pornește și reproșul adresat atitudinii pe care o schițez — că ea ar neglija auditoriul « real ». De data aceasta trebuie să-l definim sau să încercăm să facem acest lucru. De la început ne dăm seama că definirea lui implică o direcție impusă produsului ce îi va fi oferit. Îl definim nu pentru a-l « acționa ».

Definirea se situează — printr-un acord general implicit — pe planul socio-cultural. Sîntem noi oare în măsură de a spune că metodele cu adevărat științifice de investigare, destinate să cunoască « auditoriul real » sînt puse în practică sau concepute numai? Din păcate răspunsul e negativ. După cîte știu eu, nici o țară din lume nu dispune de metode care să implice concursul psihologilor, sociologilor, matematicienilor și informaticienilor — și să nu-i uităm pe antropologi, adică al majorității științelor omenești. Este mai ușor să-ți imaginezi un auditoriu așa cum ai dori să fie și conform evoluției pe care înțelegi să i-o propui. Oricum, auditoriul mijlociu, din punct de vedere statistic, este o abstracțiune. Existența lui nu este mai « reală » decît a aceea a omului de la asigurări ori a contribuabilului, în sfîrșit a oricărui alt individ « anonimizat » spre a-l putea insera într-un calcul, într-o judecată. Căci este o fatalitate : pentru a fi « operativ » în orice domeniu de acțiune (societate ori fizică nucleară în egală măsură), trebuie să construim un model datorită căruia se va putea acționa asupra situațiilor, dar despre care dinainte știm că nu restituie cîtuși de puțin situațiile în cauză. Cu atît mai bine sau cu atît mai rău — dacă le-ar restitui, el ar fi aceste situații înseși și ar înceta ipso facto de a fi operativ.

Însă omul de acțiune dă întotdeauna la o parte — poate că nu are posibilitatea să facă altfel — pe filozof.

La cel mai înalt nivel al bogăției structurale

Iată-ne deci constrînși să definim, dinainte, categoriile de auditori, limitele inferioare și superioare ale fiecărei categorii și, fără a ne sinchisi prea mult de problemele matematice puse de noțiunea de frontieră, să repartizăm pe auditori în diferitele categorii definite apriori, dîndu-ne perfect seama că lucrăm în domeniul aproximației. Trebuie să considerăm atunci problema « direcției » și a satisfacerii diferitelor categorii de auditori. Dacă hotărîm să seriem categoriile, trebuie să dispunem de tot atîtea canale de radio, cît de categorii, să etichetăm pe fiecare auditor, să-l informăm din ce clasament face parte, deci de vocația lui de a asculta un anumit canal și, în sfîrșit, a verifica dacă ceea ce ascultă el este conform clasamentului său. Cine s-ar gîndi că ar putea atinge cu ușurință un asemenea scop, o dată rezolvate toate problemele teoretice și practice? În fapt posibilitățile sau deciziile de investiții stabilesc numărul canalelor. Problema devine foarte delicată dacă nu se dispune sau dacă se decide să nu se dispună decît de un canal unic. În cazul acesta trebuie să se difuzeze « pentru toți ». Dar toți care ascultă au dorințe — exprimate sau nu, nevoi — simțite sau nu — diferite. Adoptarea unui nivel mediu de informare (în sensul teoriei informației) — nu reglementează nimic. Soluția cea mai puțin proastă pare a fi adoptarea unei game foarte vaste de emisiuni de nivel diferit. Genul « convorbire » pare destul de sus plasat în ierarhia radiofonică.

În orice caz, dacă există un auditoriu real « mijlociu », este probabil că el nu va fi în măsură să recepționeze integral ceea ce i se oferă. De unde și necesitatea — nu a unei alinieri la nivelul socio-cultural calculat, prezumat sau dorit, ci de a-l pune, în mod constant, în stare de a face un salt, un progres.

Aceste reflecții se referă la probleme pe care orice « om de radio » și le pune înainte — sau după — înregistrare. Ele privesc probleme de orientare și sînt de natură didactică, pedagogică, politică.

Din aceste motive « omul de radio » nu și le poate pune în timpul lucrului. În timpul lucrului se pune o singură problemă, și anume : cum să extragi maximum posibil dintr-o situație în care se confruntă doi indivizi. Problema este o problemă de « epuizare » a unei situații date și anume : cum să clădești la cel mai înalt nivel al bogăției structurale, logice, emoționale, estetice.

În românește de IRINA FORTUNESCU

tribuna

PEDAGOGIE ȘI ESTETICĂ

Obiectul estetic există ca atare numai pentru om; experiența socială este singura în măsură să atribuie — în cadrul relației subiect-obiect — valori estetice realității, înțelegînd prin acestea atît natura cît și creațiile umane. Natura nu poate trezi emoții estetice unui cîine și cu atît mai puțin un tablou, o sculptură, dar poate determina o multitudine de trăiri emoționale omului care o privește, cu o anume sensibilitate născută din experiență. Copilul nou născut nu are emoții estetice, le va cîștiga prin contactul — dirijat sau nedirijat — cu valorile estetice (determinate, în primul rînd, de experiența umană pe care o condensează, o exprimă și o transmite subiectului contemplator). Spunem « dirijat » sau « nedirijat » accentuînd însă că numai în cadrul unui proces organizat și bine orientat se poate realiza o eficientă educație estetică, o educație care « să contribuie la ridicarea conștiinței socialiste a maselor, care să militeze pentru realizarea liniei politice a partidului nostru ». (Nicolae Ceaușescu, *Expunere la Consfătuirea de lucru a activului de partid din domeniul ideologiei și al activității politice și cultural-educative — 9 iulie 1971*).

Nu este suficient să avem creatori de artă, este necesar să formăm și un consumator competent de artă. Ambele direcții de acțiune educativă presupun înțelegerea corectă a cîtorva idei fundamentale care exprimă concepția noastră materialist-dialectică în această problemă.

Pe bună dreptate se afirmă că operei de artă îi e caracteristică originalitatea, noutatea. Sensul noutății în artă trebuie însă înțeles bine. Cînd nu știi nimic, orice afli în plus ți se pare o noutate. Dar și cînd valoarea operei de artă este redusă numai la originalitate, la noutate, apare primejdia falsei valori, a noutății pentru noutate.

Eliot, referindu-se la tradiție și talent în crearea operei de artă, spunea că monumentele existente într-un moment istoric dat alcătuiesc o ordine ideală. Această ordine este modificată prin introducerea unei opere cu adevărat noi. Ordinea existentă pare definitivă înaintea nașterii operei, dar pentru ca echilibrul să se mențină și după nașterea noului este nevoie ca ordinea existentă să fie întrucîtva — chiar și numai foarte puțin — schimbată. În felul acesta și relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întreg sînt revizuite. Are loc deci o *mutație a sensibilității* prin reorganizarea sistemului de valori existente și constituirea unei noi ierarhii în cadrul acestui sistem. Aici apare necesitatea culturii estetice, căci în lipsa ei creatorul nu poate stabili singur această nouă ierarhie și nici nu o poate aprecia dacă nu o cunoaște pe cea veche. Dacă am ține seamă de ceea ce spun susținătorii « noutății » cu orice preț, ar însemna că o comparație cu un fond de valori vechi nu este posibilă. Devine astfel imposibilă educația prin artă din moment ce fiecare « operă nouă » se epuizează odată cu actul contemplării ei. Este aici o încălcare a modului materialist-dialectic de a înțelege relația dintre nou și vechi.

Chiar dacă am acceptat ideea « redistribuirii » elementelor estetice, o nouă stare estetică nu poate însă apare dintr-o simplă distribuire nouă a acestora. Intervine aici și fondul de idei, de cultură estetică și generală a creatorului sau contemplatorului, fond care ține de momentul istoric. Emoțiile estetice au ceva comun atît la oamenii Renașterii care au gustat opera lui Rafael, cît și la cei de azi, dar fondul culturii umane, înnoit de experiența social-istorică de pînă azi, face ca aceste emoții să fie mult diferite.

Se naște întrebarea: de ce vorbim atunci de tradiția în artă și de valoarea ei în acest domeniu? Valorificarea tradițiilor nu înseamnă preluarea unor tehnici, nu înseamnă preluare de maniere și stiluri, și nici preluarea unor mesaje. De altfel este și imposibil. Chiar și atunci cînd sînt preluate, toate aceste aspecte au o altă « ordine estetică » în creația de azi, iar contemplatorul le culege și le gustă cu fondul lui de cultură și în « ordinea » de azi. Tradiția există. Ea se manifestă însă în preluarea acelor factori de durată care se perpetuează atîta timp cît exprimă încă năzuințele poporului. Realismul în artă (și nu maniera sau stilul) este un asemenea element de tradiție și potențează — ca tradiție — și operele artistice de azi.

Și într-un alt sens. Un tablou din epoca Renașterii, cu o aceeași temă ca unul contemporan, este valoros și prin faptul că un element de tradiție — cel mai puternic — este prezent: realismul. Și, aș putea afirma, cu cît realismul se raportează în mai mare măsură la realismul politic, cu atît este mai tradițional și mai novator în același timp. Iată cum propun să vedem îmbinîndu-se realitatea cu tradiția; numai o asemenea înțelegere a îmbinării lor cred că face posibilă o educație estetică corespunzătoare comenzii sociale a epocii noastre, epoca edificării societății socialiste multilateral dezvoltate.

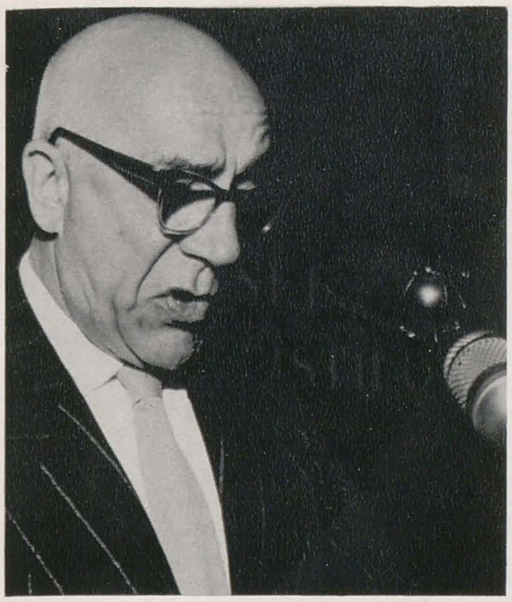
Rămînînd și ea un limbaj — un limbaj specific desigur — arta operează cu semne (mijloace tehnice, stilistice etc.) și semnificații (mesaje). Ambele elemente ale limbajului sînt necesare pentru a se realiza comunicarea. Esențialul însă rămîne, ca în orice comunicare — semnificația. Deci educarea în vederea înțelegerii mesajului ni se pare a fi esențială, iar în creație cu atît mai mult.

În condițiile revoluției tehnico-științifice, posibilitățile de a da cultură estetică maselor, de a face educația lor estetică, au crescut enorm. Tipăriturile și difuzarea lor, reproducerea operelor, organizarea de expoziții itinerante, toate mijloacele puse la dispoziția civilizației actuale de « mass media » vin în sprijinul răspîndirii artei și în sprijinul educației estetice.

Singura cale de educare estetică a maselor este contactul cu opera.

Acest contact trebuie însă să favorizeze transmiterea unui mesaj și să opereze după un cod pe care să-l poată înțelege oamenii. Arta nu poate să existe propunîndu-și să existe doar pentru sine.

conf. univ. dr.
VASILE BUNESCU



PROFIL

H. H. CATARGI

de ȘTEFAN I. NENIȚESCU

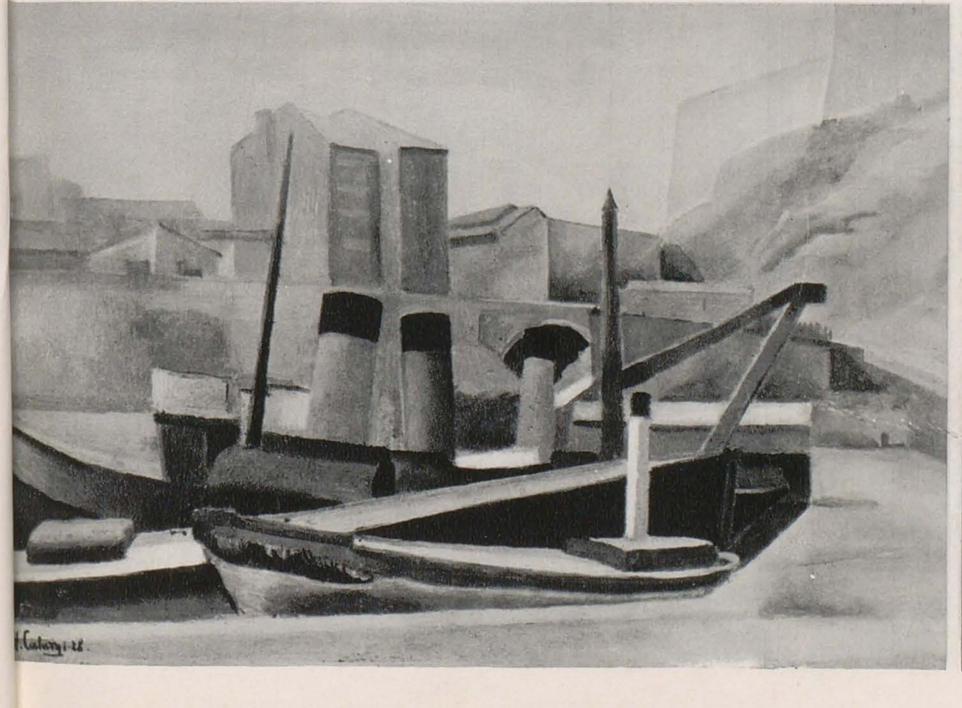
Era la Maison d'Art, pe strada atunci a Corăbiei, imediat după primul război mondial, un tablou de Andreescu, unul dintre cele mai realiste, o casă de țară mai degrabă bordei, numai lipitură, care greu a trecut într-o colecție particulară și în sfîrșit la muzeu. Glia prea se arăta de tot neprietenoasă. Dar pămînt este în multe din peisajele lui Catargi, și în multe din ele este pămîntul puternic, dar în loc de chirpici și tizic, la el casele sînt paiantă și cărămidă, și totuși o înrudire, nu prin motivele despre care destul de multe ar fi de spus, ca să se stabilească pentru priveliștea românească diferite categorii de înțelesuri și de moduri de exprimare, în mai multe feluri adevărate, ci din cauza unui atașament egal de sincer la amîndoi pictorii, căci trăsătura dominantă în toate la Togo este fidelitatea.

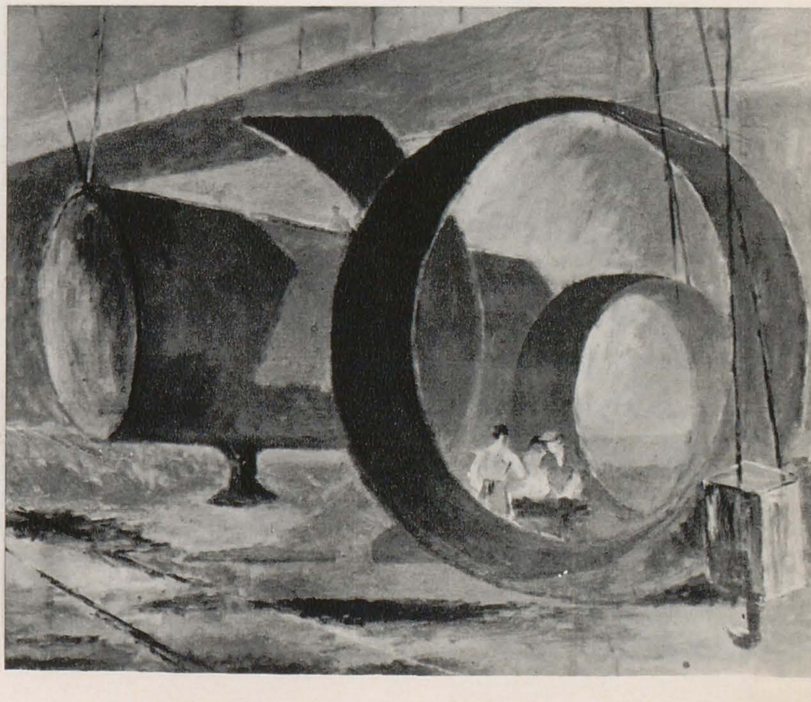
Mi-l aduc aminte, cît era de retras, la acea Academie Liberă de Arte Plastice care prin anii 20 a funcționat în sala de gimnastică și festivități a școlii Sfinții Voievozi, aplecat mereu pe naturi moarte, muncite, sumbre, cam de același format — și mulți dintre colegi erau dispuși să ia izolarea lui drept un fel de snobism, cu atît mai contrastant cu zgomotoasa versatilitate a multora dintre ei cu cît îl simțeau mai întemeiat în el. Întotdeauna și dintotdeauna lent în mișcări, greoi de masiv, cum l-a arătat mult mai tîrziu și portretul-șarjă de Angheluță (poate influențat de vreo reproducere după picturile lui Goya din Casa del Sordo), pasul greu de stăruință l-a dus la adîncirea căutătoare a transparențe de soliditate, cu fidelitatea-i, aceeași în viață ca și în artă, de la început în toate faptele sale la fel.

Își ia bacalaureatul și se repede în țară. Este 1913. Nu-l rabdă inima să fie departe de pămîntul căruia vrea să i se dăruiască; și nu-l dezgustă nici faptul că tot timpul campaniei, în ciuda entuziasmului său juvenil, voluntarul este pus să păzească pe un recrut care mătură curtea pustie a cazărmii. Urmează una după alta o seamă de concentrări, vine războiul mondial, se termină, pleacă să facă arhitectura la Paris. Dar nimerește într-o clasă pregătitoare cu copii și aici toate îl dezamăgesc. O nouă pasiune se trezește, culorile prind să trăiască și cere voie tatălui său, care însă, deși nu se împotrivește, ca tatăl lui Pallady cu o generație înainte, are îndoieli, de vreme ce nimic nu garantează că nu va renunța și la pictură, și insistă, condiționîndu-și consimțămîntul prin obligația să studieze Togo dintîi ceva practic, ca numai după aceea, dacă va fi să rămînă credincios veleităților artistice, să-și urmeze vocația. Și paralelismul se oprește de data aceasta aici, căci, spre deosebire de Pallady, Catargi își trece, cu îngăduința profesorilor binevoitori față de cei care fuseseră pe front, examenele într-un singur an și se înfățișează cu licența în drept tatălui, ministru plenipotențiar la Bruxelles. Dar, după fuga de la arhitectură, alte fugi. Îl introduce la Academia Julian și îl pilotează în lumea cea nouă Dumitru Ferichidi care, după propria expresie a lui Togo, făcea ca pretutindeni, pe pasărea în cuib. Nici aici nu se împacă. Îl plictisește pînă la scîrbă modelul bătrîn eternizat de generații în aceeași poză convențională. Nu știe cum să scape mai repede. Și toate din pricina fidelității, pînă cînd urmărirea dîrză a aceleiași ținte îl răsplătește. La atelierul Ranson stă zece ani. Întreruperi nu mai sînt, căci nu se cheamă întreruperi călătoriile, toate de studiu, și nici expozițiile pe care în răstimp începe să le facă. Zece ani în același atelier. Are unul propriu, nu părăsește însă pe cel de învățătură. Și nu este numai un atelier, ci, în toată puterea cuvîntului, o familie. Holteiul acesta, mai toată viața holtei, este un familist impenitent. Atelierul este al unei văduve: pictorul Ranson a murit tînăr, lăsînd un copil de abia cîteva luni; dar prietenii soțului s-au constituit într-un grup, ca o familie, făgăduind să facă ei gratuit corecturile și să predea gratuit la atelierul pe care văduva îl conduce. E singurul ei sprijin. Prietenii au făgăduit s-o ajute în felul acesta, pînă cînd băiatul se va face mare și va putea să-și cîștige singur viața, iar Catargi a fost cu ei toți și la nunta lui.

El însuși nu avea să se căsătorească decît mult mai tîrziu, însă, firește, îndrăgostirea, care la pirostrii avea să-l ducă, începuse de timpuriu. N-a văzut-o dintîi pe vremea cînd, la concertele de duminică, se suia trandafirie la una din lojile lăturalnice ale Ateneului, ochi mari albaștri, ca o adevărată Gretchen cu blondele-i cozi pe spate, și asculta, cu mîinile în poală, muzica — pasiune aproape religioasă — ci de la începutul logodnei pentru prima ei căsătorie. Putea să nu-i placă Valenta? N-a mai uitat-o. Și cum s-ar părea că la el toate trebuie să țină mult, a așteptat-o îndelung cu încrederea nesovăielnică a prieteniei sale, pînă după a doua ei căsătorie, ca să-i dăruiască neștirbita-i iubire. La fel păstrează și în pictură, mereu îmbogățind-o, întreaga sa formație. Căci dacă la Ranson profesorii celebri: Vuillard, Sérusier, Valloton și Bissière treceau la corectură mai degrabă surîzători, cu aprecieri numai de încurajare printre șevalete, parcă temători nu cumva să dăuneze personalității incipiente a ucenicilor, Maurice Denis, mai puțin talentat, era un dascăl căruia Catargi îi rămîne recunoscător, cu toate că în ceea ce face sînt mai de recunoscut lecțiile lui André Lothe și Gromaire cu care de asemenea a lucrat. Și este de subliniat că dorința sa inițială, să devină arhitect, găsește aici o nouă îndreptare, de la Lothe deprinzînd el noi geometrisme, care se adaugă astfel la cele spre care de la început era aplecat și pe care de aceea, de două ori îndreptățit, prin fire și prin școlire, Togo le păstrează, variindu-le fără întrerupere, întocmai precum se reîntoarce mereu

1. Peisaj (1928), ulei
2. În cazangerie (1957), ulei





la mai mult sau mai puțin aceeași gamă de culori, de-o parte brunuri, de cealaltă albastrul și verdele rece, ici colo cu diferențiate rozuri. Căci tectonismul nu îl împiedică să se dedea și valorării coloristice, prin care tinde să interpreteze spațiul nu mai puțin decît prin formele geometrice, adesea cuburi și paralelipipede desprinse pe fondul peisajului sau pătrunzînd în el, cu același calm pe care numai odihna unei așezări în sine poate s-o dea. Mai contribuind la aceasta și gustul său pentru solida densitate, prin care se apropie de Gromaire, ale cărui volumuri predomină la Catargi în primele perioade. Însă departe de a fi numai o înrîurire, ele se explică și mai mult prin ceea ce îl leagă de pămînt, fidelitatea chiar și față de lut, care îl interesează atîta în naturile sale moarte cu ceramici mari. De aceea și monocromismul lor, culoarea cafenie ca și a copacului izolat în monocromia lui bogată, pe care Zambaccian îl cumpără la un Salon Oficial, unde era expus în aceeași sală cu « Iarna la București » a lui Sabin Popp, astăzi la Muzeul Republicii, ca mai apoi, la îndemnul unui confrate gelos de originalitatea vădită a lui Togo, să-l revîndă cu dispreț. Căci în acel trunchi pustiit, ca și în acele naturi moarte amintitoare oarecum de pictura spaniolă prevelazqueziană, își găsea prima dată expresia fidelității lui telurice, păstrată și în diafanizările sale de mai tîrziu.

Pe același drum unic sînt și odaliscele și lucrările de la Cassis, unde Catargi regăsește pe Lucian Grigorescu, întîlnit la Academia Liberă de la Sfinții Voievozi, și un început de simpatie devine între ei o reală prețuire. Nici epoca intermediară a circurilor nu este deviere. Și se poate spune că la Ranson se face și legătura, deși întîi indirectă, cu Pallady, căci acolo preda și Laurence, iar cu puțin înainte Pallady se depărtase definitiv de acel pictor francez, care îl influențase destul de mult pe cînd lucra la compoziția sa de Cules al viilor. Diferența devine o tot mai strînsă prietenie și nimic n-o tulbură, nici n-o mai desminte. Togo unește tradiția și prietenia. Ține sub sticlă, la atelier, o carte poștală a lui Pallady care își ilustrează informația cu o schiță ușor colorată. Relațiile sînt aceleași și cînd sînt departe unul de altul, cînd sînt aproape se vizitează și se poftesc reciproc. Toto invitase pe Togo la cină la Jockey-Club. Comandă pentru invitat, pentru el scoate din buzunar un pachet, își pune pe farfurie niște brînzeturi și se scuză: — N-am cu ce să-mi plătesc un dineu la club. După

masă intră în sala de joc: chemin de fer. Din ușă aude: zece mii în bancă! și din ușă Pallady strigă: Banco! Pierde. Se apropie și dublează. În cîteva minute pierde o sută de mii de lei. Pe-atunci se plimba cu haine dinadins cîrpite cu lînuri de diferite culori și tot atunci dăruiește unei rude o minunată natură moartă. Peste cîteva săptămîni trece să-și revadă tabloul care nu e în zid: o urgentă nevoie de bani îl evaporase. La proxima sărbătoare familială Pallady trimite aceleiași rude o nouă natură moartă, pe care pictează și un plic cu bancnote, pe plic își scrie numele și cifra mai multor zeci de mii, pe care le și trimite cu un comisionar, într-un plic închis, odată cu tabloul proaspăt înrămat. Pentru Pallady admirația lui Catargi este fără margini, un adevărat cult și omenește și artisticește. Cînd nu mai are unde sta, îi oferă ospitalitate în casa părintească, iar cînd el însuși este dat afară, împreună cu alți patruzeci de chiriași, Pallady se încuie în odaie, ia cu bățul pe oricine vine să-l scoată, își apără vehement odaia și pînă la sfîrșitul vieții nu părăsește casa aceea istorică. Una din naturile statice la care ține mai mult, el o intitulează *Paravanul lui Pallady* și poate că în titlul acesta este un dublu dinadins. Poate că dornic să arate și ceea ce îl apropie și ceea ce îl desparte, căci în discuția Pallady-Matisse, adică desen versus culoare, Togo este mai degrabă de partea celui de al doilea, poate de aceea, zic, paravanul din tabloul lui Catargi, care se află la Muzeul de Artă al Republicii, de Henri Matisse amintește mai mult.

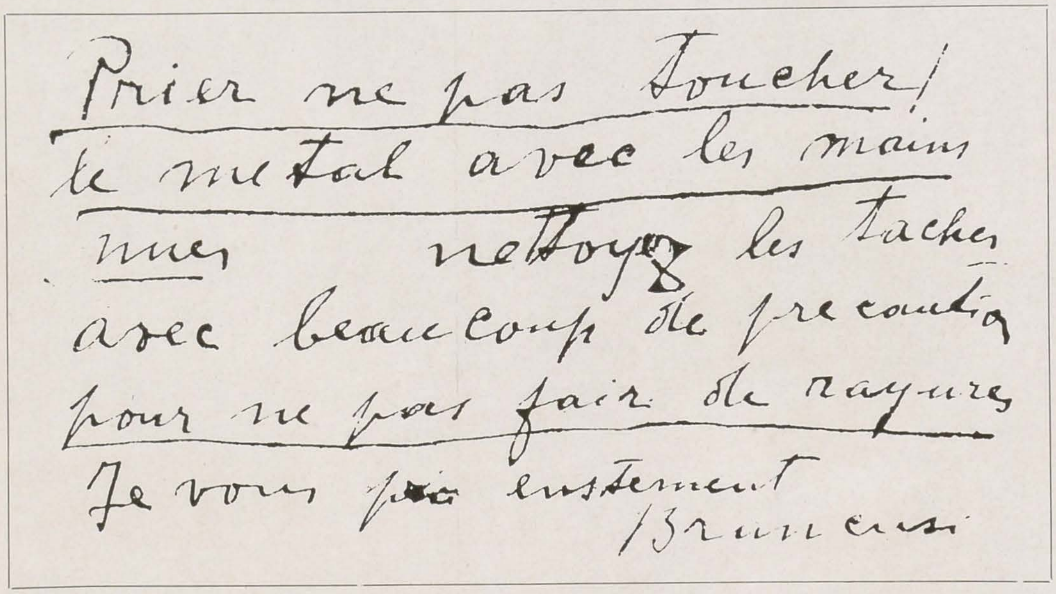
Ciclul deci nu se încheie. De altminteri o spune și paravanul, care și în acest înțeles se vrea paravan. Dacă Pallady a mers la un desen tot mai geometric esențializat și esențializat cu dură rigoare, ca atunci cînd, fără bună-ziua, împinge cu degetul o broșă antică pe pieptul unei domnișoare cunoscute: — Joli, ça! bucuria aprecierii anulînd impolitețea, cum și formele la el sînt tot mai conturate și conturate tăios, la Togo dimpotrivă topirile în favoarea culorii sînt tot mai vădite. Nu se depărtează de construcție, însă desenul este tot mai puțin indicat, indicațiile sînt ale culorii. Iar dacă materialitatea obiectelor este mai puțin redată la el, în general aceasta nu îi subțiază materia; reluarea pînzelor fiind, prin deosebire de desenul adesea abia schițat, și ea un efect al fidelității, care tinde la soliditate chiar și atunci cînd formele ar părea vecine destrămării, care face să apară, în pînze mai recente, uneori ca o mireasmă de culoare. Drum lung și anevoios. Reveniri, cu eventuale coborîri, ca urcările să fie în ușurință pe alt plan mai sigure. Iar ceea ce este în artă, la fel în viață, nu fiindcă întotdeauna arta ar oglindi-o, ci poate tocmai fiindcă uneori, după cine știe care legi, viața este o răsfrîngere a artei.

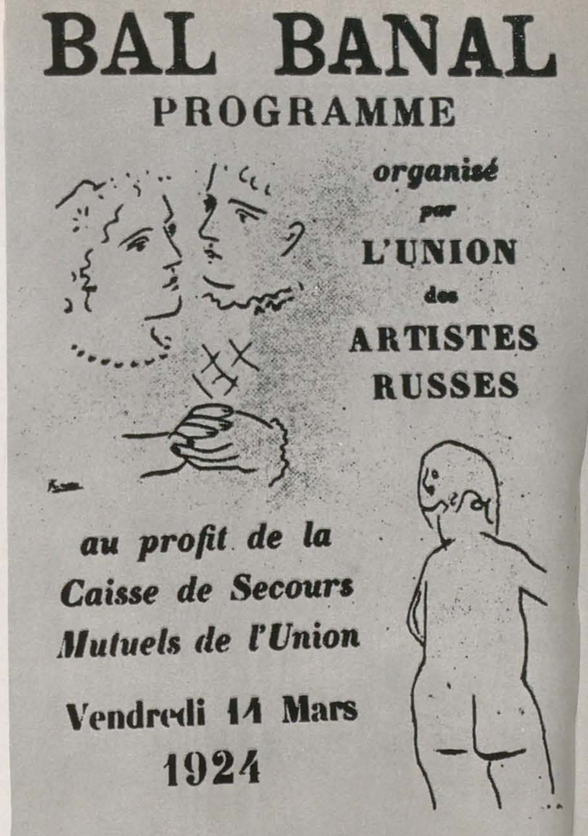
Însă haz au și dificultățile. În preajma Festivalului Internațional al Tineretului, ducînd-o foarte greu, lucra în echipă, un colectiv care preluase panourile decorative pentru parcul de la Lacuri, reclame menite să înfățișeze produse de ale țării. Lui Togo îi căzuseră două panouri de doi metri, cu o pereche de crenvurști fiecare. Una din pictorițe se apropie — Ciudat! Faci lucruri fără viață. Crenvurștii dumitale, tovarășe, nu trăiesc! și harști cu pensula, două pete pe fiecare crenvurșt, să le dea strălucire. — Așa mai zic și eu: au lumină, ți i-am făcut vii!

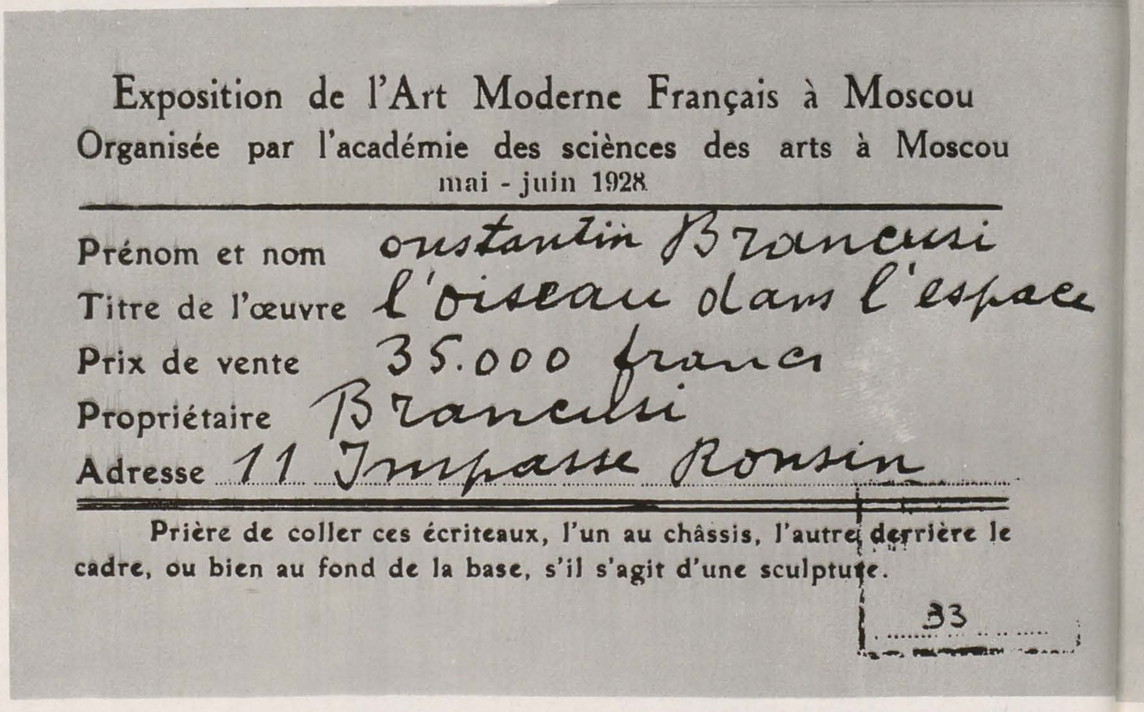
Lumina interioară este fidelitatea, candelă de nestins, leagă și în jos și în sus, leagă cu pămîntul și cu oamenii, leagă cu arta. De aceea peisagiile lui Catargi, chiar și cînd au ceva învățat, sînt de unde sînt. Nu fiindcă așa le arată vreo caracteristică a motivului sau așa le spune vreun titlu, ci numai fiindcă sînt emanații ale pămîntului în care s-au născut, iar aceasta el a deprins-o din și a cunoscut-o prin cel românesc. Cu iubirea dintîi, pînă la urmă îndrăgostit de soția sa și cînd, în ultimii doi ani scleroza făcîndu-i plăci pe ochi, era oarbă, Togo s-a căsătorit apoi cu aceea care mai mult și mai devotat a îngrijit-o.

1. *Stejarul (1965), ulei*
2. *Stînci la Sozopol (1966), ulei*
3. *Natură statică (1971), ulei pe hîrtie*
4. *Natură moartă cu scoică roz (1969), ulei*

UN DESEN DE CONSTANTIN BRÂNCUŞI ÎN COLECŢIA MUZEULUI PUŞKIN DIN MOSCOVA


Prier ne pas toucher!
le metal avec les mains
nues nettoyez les taches
avec beaucoup de precaution
pour ne pas fair de rayures
Je vous ~~pr~~ instement
Brancusi




Exposition de l'Art Moderne Français à Moscou
Organisée par l'académie des sciences des arts à Moscou
mai - juin 1928

Prénom et nom Constantin Brancusi
Titre de l'œuvre l'oiseau dans l'espace
Prix de vente 35.000 francs
Propriétaire Brancusi
Adresse 11 Impasse Ronsin

Prière de coller ces écriteaux, l'un au châssis, l'autre derrière le cadre, ou bien au fond de la base, s'il s'agit d'une sculpture.

33

Oricine se interesează de viața și opera lui Constantin Brâncuși îi cunoaște și caracterul — sinceritatea, puritatea spiritului și pasiunea lui pentru artă. Se știe de asemenea că nimic nu-l putea determina să-și vîndă lucrările aceluia pe care nu-l considera demn să i le păstreze. Această atitudine — am putea spune afectuoasă — față de sculpturile sale se manifestă și într-un document care se află în arhivele Muzeului de Arte Frumoase Pușkin din Moscova. Este vorba de o fișă de carton ce se agăța de fiecare lucrare adusă în vederea participării într-o expoziție; avînd dimensiunile 11,5 × 6,5 cm, cartonul a însoțit sculptura în bronz *Pasărea în spațiu* expusă la Moscova în 1928. Tipărit în limba franceză, formularul a fost completat de mîna artistului: « Exposition de l'Art Moderne Français à Moscou, organisée par l'Académie des Sciences et des Arts.

	mai — juin 1928
Prénom et nom	*Constantin Brancusi*
Titre de l'oeuvre	*L'Oiseau dans l'espace*
Prix de vente	*35.000 francs*
Propriétaire	*Brancusi*
Adresse	*11 Impasse Ronsin* »

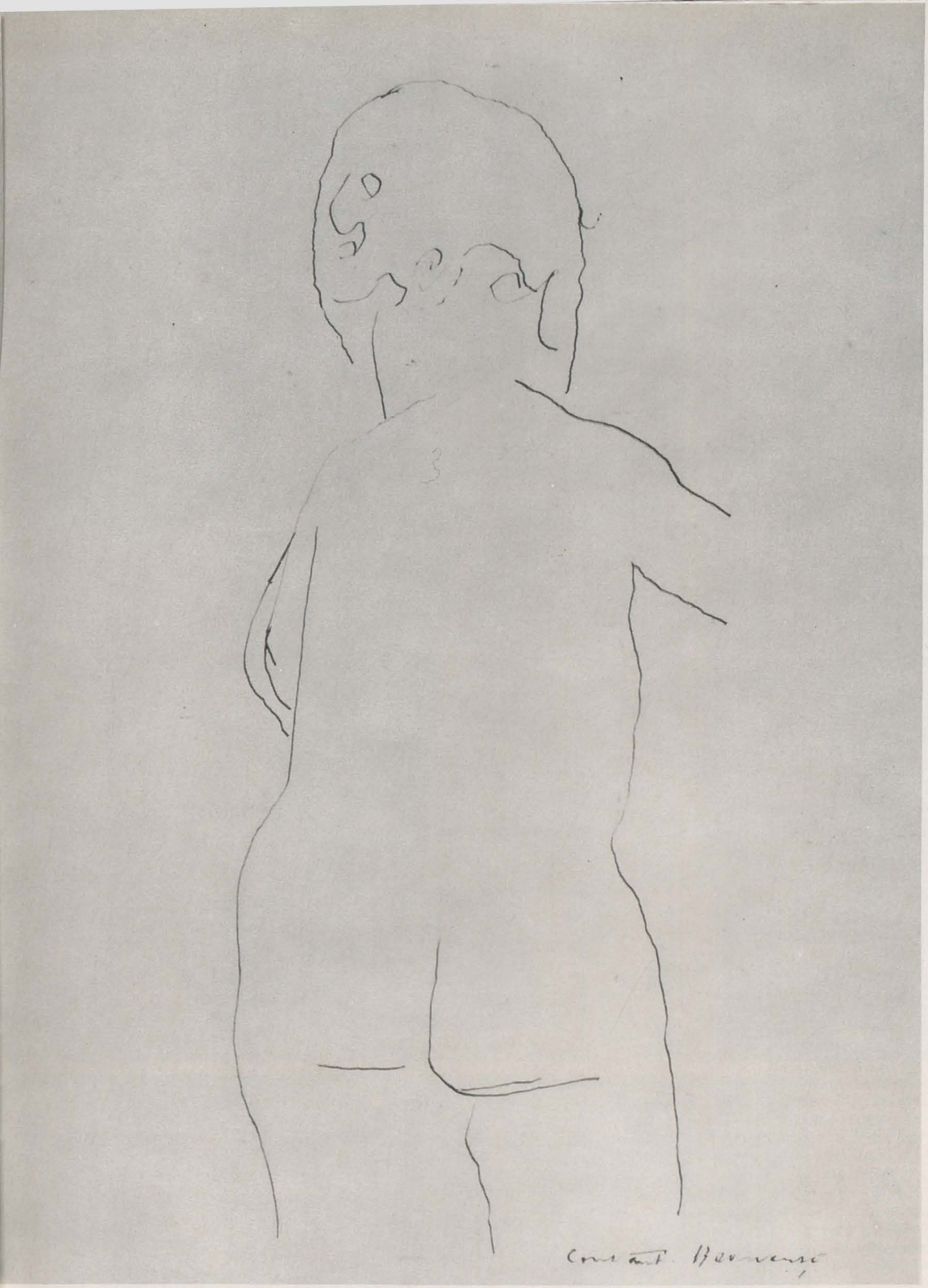
Ceea ce va reține însă atenția noastră este reversul acestei fișe de carton pe care Brâncuși a făcut următoarea mențiune care dovedește o dată mai mult grija ce o purta lucrărilor sale: « *Rugăm a nu atinge metalul cu mîinile goale. Curățați petele cu multă precauție ca să nu faceți zgîrieturi. Vă rog stăruitor Brâncuși* ». Actualmente interesul pentru opera lui Brâncuși este foarte mare. Sculptorul este studiat în mai multe țări, se organizează expoziții și colocvii, și tot ce este în legătură cu el stîrnește, desigur, un enorm interes. În acest sens fișa ce a însoțit *Pasărea în spațiu* — care îl caracterizează pe Brâncuși și ca om și ca sculptor — poate fi considerată prețioasă.

Mult mai important însă este desenul care se află în patrimoniul Muzeului Pușkin — de altfel unica operă de Brâncuși aflată în U.R.S.S. Acest desen a aparținut Muzeului de Artă Modernă din Moscova fiind transferat, în 1948, împreună cu întreaga colecție de grafică, Muzeului Pușkin.

Cum a ajuns însă desenul în U.R.S.S.? În 1928 unul dintre colaboratorii Muzeului de artă modernă a fost trimis în Franța cu misiunea de a achiziționa lucrări ale artiștilor aparținînd Școlii Parisului în vederea îmbogățirii colecției moscovite. În arhivele Muzeului Pușkin există un document prin care se atestă că pictorul rus Mihail Larionov, domiciliat la Paris, a vîndut reprezentantului Muzeului de Artă Modernă desenul lui Brâncuși pentru suma de 300 franci. Desenul este intitulat « *Nud de băiat* » *, nu este datat și reprezintă un copil gol, văzut din spate. Este lesne de observat asemănarea cu personajul central din foarte cunoscutul desen din colecția Art Institute of Chicago — *Trei copii*, care nici el nu este datat.

Analiza comparativă a celor două desene ne

* dimensiuni: 41,9 × 27,6 cm; tehnica: peniță, tuș, hîrtie; semnătura, în dreapta jos, ortografiată în românește, nr. 10428.



îngăduie să tragem concluzia că desenul din colecția Muzeului Pușkin este anterior celui de la Chicago. Buclele părului sînt marcate cu mai multă precizie, iar cele două linii de contur ale mîinii stîngi arată că autorul căuta o anumită poziție a mîinii care să creeze o siluetă mai bine definită și totodată poziția cea mai potrivită pentru figura centrală a grupului, lucru confirmat și prin poziția brațului drept al copilului: în desenul din colecția muzeului Pușkin brațul este depărtat de trup pe cînd în cel din Chicago el este lipit, cei trei copii stînd în picioare strînși unul lîngă altul ca și cum ar examina ceva. Brâncuși a desenat foarte puțin, desenele sale însă surprind prin precizia lor. Măiestria sa atinge aici un asemenea grad încît linia de contur izbutește să sugereze volumul trupurilor durdulii. Brâncuși iubea copiii și îi plăcea să-i deseneze. Îl încîntau puritatea, sinceritatea și percepția lor spontană asupra lumii; de fapt el însuși era astfel. Atitudinea sculptorului față de copii își găsește expresia în inscripția făcută pe un alt desen: « Cînd nu mai sîntem copii sîntem deja morți ».

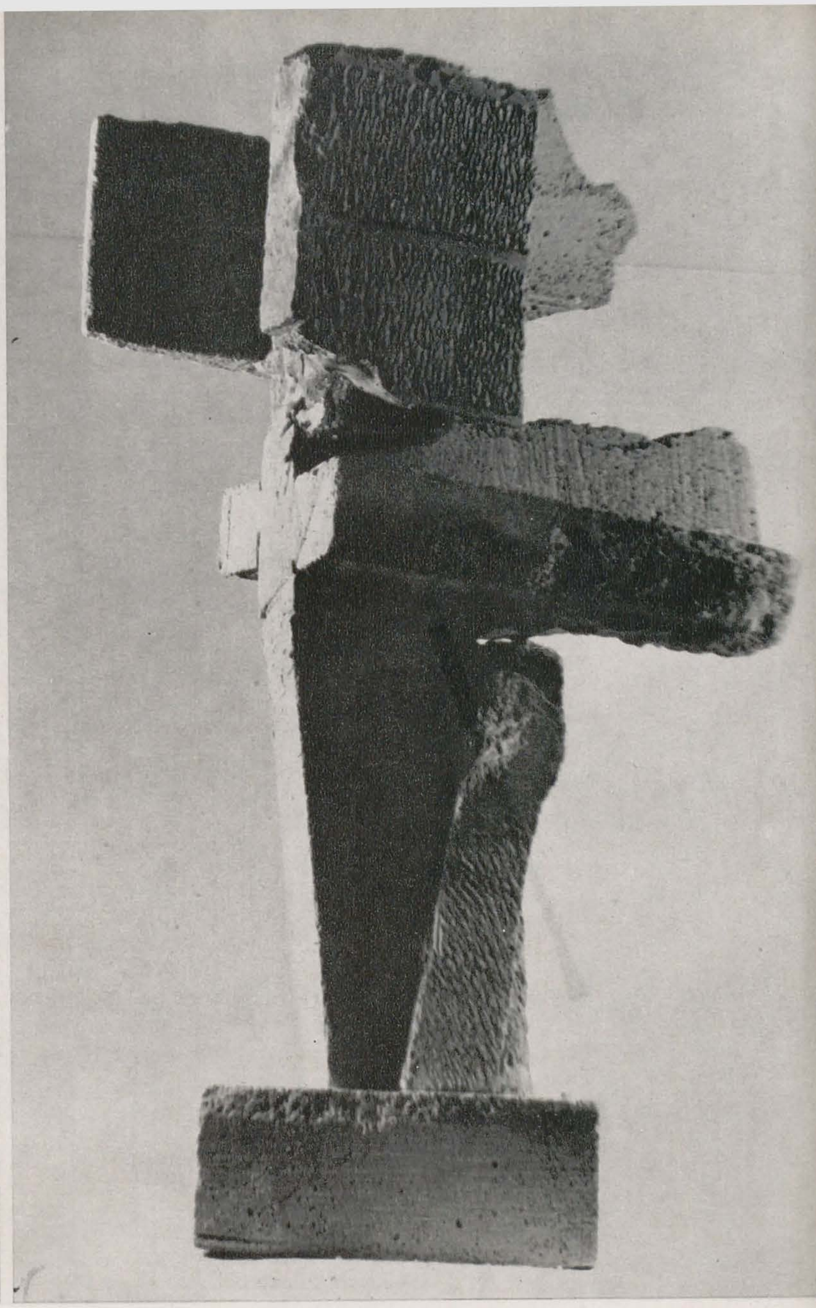
Pentru a stabili data execuției ambelor desene ne-am putea oare baza pe analiza stilistică? După părerea mea, cred că nu e posibil. Nu se poate data desenul de la Muzeul Pușkin pornind de la particularitățile stilistice din mai multe motive, dar mai ales pentru că, deși diferă prin tehnică, desenele nu ilustrează o evoluție stilistică, deosebirile reducîndu-se la temă și subiect, fără să poarte amprenta unei anumite perioade. Brâncuși desena rareori după natură; de cele mai multe ori desena din memorie. Însă toate desenele lui se caracterizează printr-o mare precizie a ductului și printr-o interpretare justă a formelor. Brațele desenate după natură sînt într-adevăr surprinzătoare (de pildă ale Domnișoarei Pogany), iar desenele reprezentînd trupuri de femei se caracterizează prin linii curbe de o mare suplețe. În portretul lui James Joyce Brâncuși întrebuințează o linie întreruptă, fermă și precisă. În consecință apare evident că, pentru a determina data desenului din colecția Muzeului Pușkin, nu pot fi luate în considerație caracteristicile stilistice, ci bazele documentare.

Se știe că în jurul anilor 1913 Brâncuși a făcut patru studii pentru sculptura în lemn « *Primul pas* ». Atît sculptura cît și desenele sînt consacrate unei singure teme: interpretarea primului pas, plin de nesiguranță, al copilului. Dar acestea nu au nici o legătură cu cel din colecția Muzeului Pușkin și nici cu cel aflat la Art Institute of Chicago, amîndouă reprezentînd copii în atitudini statice. Există însă anumite fapte care arată că desenul din colecția Muzeului Pușkin a fost făcut după 1913: în 1915 pictorul Mihail Larionov tocmai sosise la Paris; aici s-a împrietenit cu Brâncuși pe care îl vizita adesea. Nu se știe cînd i-a oferit Brâncuși lui Larionov desenul; în orice caz la cîtva timp după sosirea acestuia la Paris. Pe de altă parte este greu de presupus că Brâncuși i-a oferit prietenului său un desen foarte vechi. După cum am menționat mai sus, Larionov a vîndut desenul reprezentantului Muzeului de Artă Modernă din Moscova, în 1928, și este de asemenea puțin probabil să fi făcut acest lucru îndată ce l-a primit. De aceea se poate trage concluzia că a fost realizat în jurul anilor 1920.

În catalogul expoziției retrospective Brâncuși, deschisă la New York în 1969, criticul de artă american Sidney Geist scria: « Afișul pentru *Bal Banal* din 1924 cuprinde două desene, unul de Brâncuși, celălalt de Picasso. Brâncuși a desenat un nud de copil » (p. 137). Cel mai surprinzător lucru însă este faptul că desenul lui Brâncuși din colecția muzeului Pușkin este tocmai desenul pe care l-a făcut pentru afișul « Bal Banal ». Astfel încît data desenului poate fi stabilită — este desigur 1924.

Litografia lui Picasso, reprodusă pe același afiș, se află și ea în colecția Muzeului Pușkin; nici aceasta nu este datată. Abia acum putem deci afirma, fără să ne înșelăm, că data lucrării lui Picasso este aceeași cu a desenului lui Brâncuși — 1924. NORA ELIASBERG

traducere de *Irina Fortunescu*

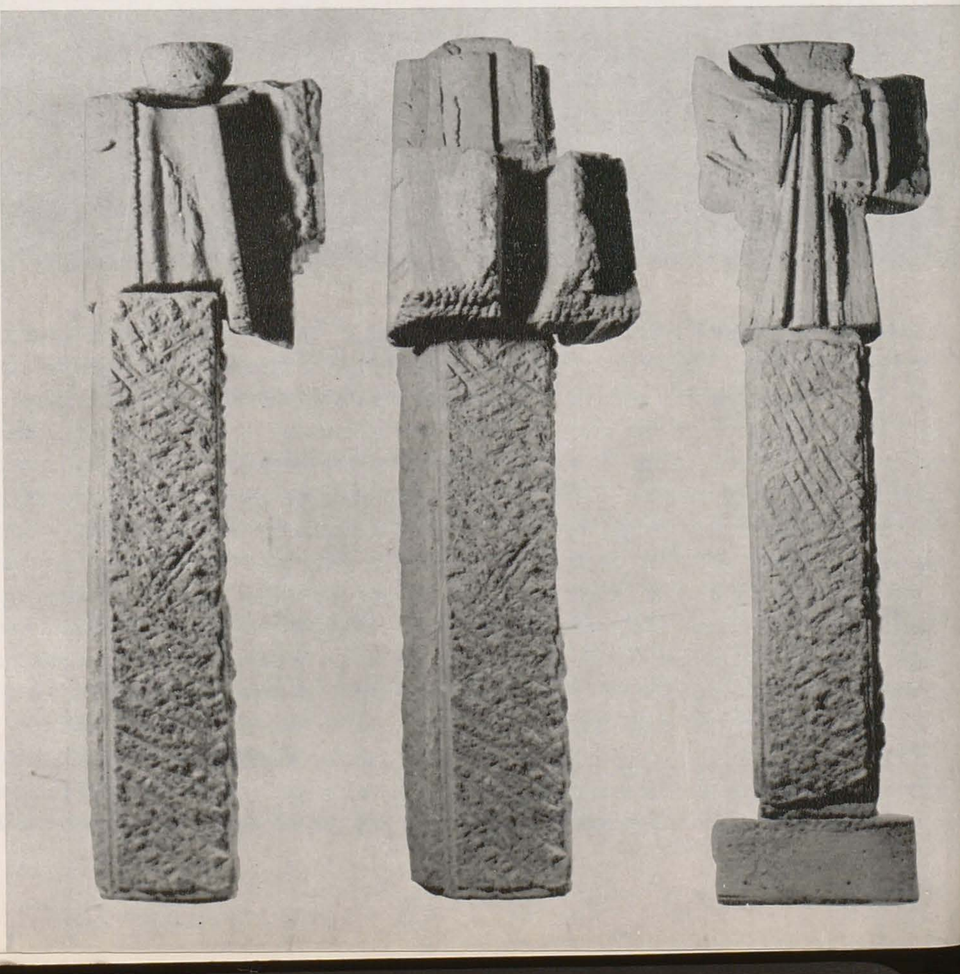


DEBUT

MIHAI MIHAI

Născut în 1942, în Maramureş.
Absolvent al Institutului de Arte Plastice «Nicolae Grigorescu», 1970.
Expune din 1970.

Un stil, s-a spus, se naşte din conflictul cu alt stil. Sculptura lui Mihai Mihai s-a născut din conflictul cu normele figuraţiei ieşită dintr-o tradiţie clasică: stadiul « polemic » l-a îndreptat către o modalitate heteromorfică, de asamblaj « mizerabilist » (detritusuri, cîrpe, hîrtie, ghips), dar păstrînd axialitatea figurării umane. Reprezentării corpului uman sub o formă degradată (acesta ar fi momentul « existenţialist » al gîndirii lui), i-a urmat trecerea către tipul de sculptură numită de Moore « tot atît de pietroasă ca piatra ». Ca şi pentru alţi sculptori din generaţia lui, sculptura este, în primul rînd, o *artă a aerului liber*, numai lumina naturală fiind capabilă să pună în valoare *intensităţile tactile* ce-i particularizează, în acest moment, sculptura.
Mihai Mihai îşi explică astfel actul artistic: « . . . să organizez un mod de a comunica, încercînd să ridic elementele plastice formale la semne intelectuale omogene, unitare, compunînd părţi cu întreg, parte cu parte, părţi cu parte, într-un ansamblu fără formulă unică, ideală, ci variante — propunînd spectacolul existenţelor indefinite ».
« Ciuha (o variantă a fost lucrată la Măgura, la ediţia a doua a taberei, n.n.) — *în faţa existenţei mecanice, loc de reculegere* ». Temei heracliteene a devenirii i se asociază şi meditaţia asupra perisabilităţii; unele sculpturi sînt impregnate de « nostalgia trecutului », sînt ficţiuni de vestigii arhitecturale. Mihai Mihai face parte din generaţia, prima poate, care contrazice propoziţia lui Brâncuşi: « Sculptura nu este pentru tineri ». M. DRIŞCU



SINTEZE ȘI ANALOGII

TITUS MOCANU

FORME DINAMICE

Calitatea formelor expresive de a se manifesta nu numai sub înfățișări geometrice și seriale, ci și *dinamice* constituie o caracteristică importantă a alcătuirilor ce se realizează în cîmpul vizualității. Apare limpede observația că asemenea organizări dinamice în lumea formelor vizuale capătă însușiri noi și neașteptate în epoca noastră. În linii mari un astfel de mod de organizare plastică primește denumirea de compunere cinetică.

Analizînd atari *forme-structuri* ale comportamentului uman, trebuie să relevăm însă faptul că este greu să înțelegem cinetismul actual dacă vom face abstracție de semnificația conceptului de mișcare în arta tradițională. Din acest punct de vedere, Frank Popper are dreptate atunci cînd afirmă — în lucrarea sa fundamentală ce tratează despre originea și dezvoltarea artei cinetice — că în operele plastice aparținînd trecutului mișcarea are o importanță covîrșitoare. Numai că, la nivelul creației tradiționale, artistul apelează la tehnici variate, constînd din schimbări de unghiuri și de distanțe, pentru a ajunge, pînă la urmă, doar la sugerarea mișcării în modalități riguros statice. Și astfel, sistemul optic perceptiv ia act de mișcare sub forma ei exclusiv *virtuală*. Dimpotrivă, arta cinetică debutează cu susținerea nestrămutată a credinței că opera plastică trebuie să restituie, de aici înainte, sensul adevărat al mișcării *actuale* sau *tangibile*.

Dar de la primele încercări timide ale cinetismului, încercări schițate de Umberto Boccioni (1913) și Fortunato Depero (1915)[1], și de la tentativele mai clare ale lui Naum Gabo și Tatlin (1920)[2] și pînă la arta cibernetică de astăzi drumul parcurs a fost lung, iar concepțiile despre mișcare s-au dovedit a avea înfățișări extrem de variate. În general, se poate spune că, în actul de redare a mișcării « tangibile », viziunea artistică s-a sprijinit, în tot acest interval de timp, pe trei moduri esențiale de expresie: ilustrarea *schimbării reale* prin *efecte optice*, prin intermediul *mecanismelor* și a surselor de energie electrică și cu ajutorul *transformărilor cibernetice*.

Pentru Jonathan Benthall, tocmai acest ultim stadiu de existență a artei cinetice este și cel mai edificator. Dar nu numai atît; modalitatea cibernetică de redare a *transformărilor* interioare, ținînd de structura unor *sisteme*, îi pare lui Benthall ca fiind decisivă pentru destinul artei contemporane în general. Aceasta, deoarece el socotește că arta nu mai poate sta, în epoca noastră, în afara « tehnosferei »[3]. Dimpotrivă, arta, este obligată să se înscrie din ce în ce mai eficient și mai *social* înlăuntrul acestei zone de existență a civilizației contemporane, pentru a înfrumuseța mediile asociate făpturii omenești și pentru a înnobila efortul permanent de edificare industrială [1].

Sub acest raport, o asemenea doctrină se sprijină pe teoria originară a lui Marx. Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că, dacă în viziunea lui Marx se stabileau niște legături necesare între structurile de bază ale societății și nivelul de evoluție al formelor culturii, asemenea legături capătă un înțeles nou și foarte bine determinat în epoca actuală. Dintr-un anumit punct de vedere raționamentul lui Benthall este absolut limpede. Astfel, dacă vederile noastre asupra noțiunii de mișcare ar fi rămas cu totul credincioase unei doctrine filozofice, cum este aceea a lui Merleau-Ponty, de pildă — doctrină potrivit căreia mișcarea este o simplă *modulație* a mediului familiar, fapt ce determină stările noastre de conștiință — întreaga problemă a artei cinetice de factură tehnologică nu s-ar mai pune. Dar noi constatăm că știința modernă ne dezvăluie, mai degrabă, prezența unei mișcări dialectice cu aspect de *transformare internă* a sistemelor, decît existența unor neînsemnate modificări exterioare [2]. Drept urmare, cinetismul a fost obligat să treacă, de la stadiul de ilustrare elementară a mișcărilor *mecanice*, la creația plastică bazată pe ideea de transformare *simultană a mai multor sisteme*[3]. Pentru a-și susține teza, Benthall asociază două concepții formulate în domeniul artei; concepții surprinzător de distanțate, la prima vedere, în ceea ce privește cîmpul lor de preocupare. În primul rînd, el se referă la o idee expusă de Donald Davie în teorie literară. Potrivit convingerilor lui Davie, se poate vorbi în arta cuvîntului de o *energie articulată*. Aceasta ar însemna capacitatea expresiei de a fi întotdeauna o *transferare* de energie dintr-un domeniu în altul. Ceea ce s-ar explica prin faptul că însuși adevărul este o *transpunere* continuă de energii în chiar cuprinsul naturii [4]. În al doilea rînd, Benthall invocă teoria lui Robert Mallory, elaborată de acesta din urmă în domeniul artelor vizuale. Mallory propune în anul 1969 expresia de artă *transductivă*. Aceasta urma să desemneze, în mod sintetic, întreaga sferă a creațiilor estetice ce se încadrează în ambi nt. În virtutea unei atari doctrine, *sunetul* și *lumina* pot asculta simultan de un limbaj și de un program comun; ceea ce ar însemna, cu alte cuvinte, unificarea, în perspectiva viitorului, a picturii, sculpturii și a muzicii într-un ansamblu avînd caracter de « *coerență sintactică* ». Este vorba deci de un ansamblu cu totul cuprinzător. Iar aceasta deoarece subzistă, după toate aparențele, o asemenea *coerență* chiar și între reacțiile perceptive ale organismului uman și transformările ambientului. O astfel de coerență este întru totul analogă fenomenului de « simbioză » în natură.

Pentru a ajunge însă la înțelegerea mai exactă a acestui stadiu ambițios de sintetic al artei cinetice contemporane este necesar să avem o imagine cît de cît lămurită cu privire la temeiurile și la formele de manifestare ale cinetismului în ultimele trei decenii ale evoluției lui.

În acest sens, cele mai corecte observații le datorăm lui Frank Popper și artistului-teoretician George Rickey. Primul analizează problema mai mult din punct de vedere *istoric*. Al doilea abordează, cu deosebită finețe, « stilurile » artei cinetice sub raport logic. Privind chestiunea prin optica lui Popper constatăm de îndată că o primă familie artistică « cinetistă » se înscrie pe linia tradiției constructiviste. Dintre artiștii care fac parte din această categorie, George Rickey și Kenneth Martin, de pildă, tind să obțină efectele de mișcare *actuală* prin folosirea « influențelor naturale » și a modificărilor survenite din « mediul atmosferic ». Dimpotrivă Schöffer, Demarco și Vilder [1] preferă « mijloacele mecanice ».

La rîndul lui, Alexander Calder se apropie mai degrabă de mentalitatea suprarealistă, deși apelează și el la « variațiile atmosferice » în cazul compozițiilor sale intitulate « mobile ». În climat suprarealist se dezvoltă, potrivit convingerilor lui Popper, și aspirațiile estetice ale lui Pol Bury, Tinguely și Günther Uecker [2].

Printre artiștii care împletesc elemente de tradiție constructivistă sau dadaistă[3] cu procedee riguros tehnologice se enumeră o serie de sculptori americani[4]. Dorința de desprindere de tradiția cinetică cu scopul de a se întemeia o artă *metafizică* este ilustrată în creația lui Heinz Mack și Otto Piene (amîndoi membri ai *Grupului Zero*, alături de Uecker). Tendința complementară, de « eliberare » pe terenul *fizicii*[5] este reprezentată de asemenea printr-un număr de artiști care utilizează efectele cinetice în conjuncție cu lumina, ca, de pildă, Frank J Malina și Nino Calos[6].

Cinetismul ca spectacol sau ca « recital de forme spațio-luminoase » este susținut, în primul rînd, de Julio Le Parc și de Robert Breer. Semnificativ este însă aici un alt fapt. Artiști care întrebuințează procedee tehnice similare se pot orienta pe plan spiritual către idealuri contrare. Astfel, în timp ce Le Parc țintește către o

---

[1] Chiar și înainte de aceste încercări se poate consemna, bunăoară, realizarea de către Jules-Étienne Marey a unui cronograf « cinetic » în anul 1885. v. Kinetics, Hayward Gallery, Autumn 1970.

[2] Interesante sînt și operele cinetice de « început » ale lui Rodcenko (1920), Thomas Wilfred (Clavilux, 1921), Moholy-Nagy (1922), Picabia (1924), Ludwig Hirschfeld-Mack (1924), Marcel Duchamp (1925) și Oscar Schlemmer (1927).

[3] Se înțelege prin « tehnosferă » întregul sistem tehnologic care « învăluie » parcă civilizația contemporană.

---

[1] Sînt notabile, din acest punct de vedere, realizările obținute în U.R.S.S. de grupul cinetic condus de Lev Nusberg.

[2] Constatările științei moderne confirmă, în acest sens, în întregime, tezele clasice ale gîndirii marxiste cu privire la caracterul intern de transformare dialectică a sistemelor materiale ce se află angajate în procesul eternei deveniri.

[3] Este vorba de sisteme fie organice, fie neînsuflețite care reacționează simultan prin măsuri de comandă și autoreglaj; ele au deci un caracter cibernetic.

[4] Teza se bizuie pe observația mai veche a orientalistului Ernest Fenollosa care nota, pe la începutul secolului, că lumina, căldura gravitatea, afinitatea chimică, voința umană — toate au în comun faptul că sînt forțe redistribuite. Ideea este extrem de apropiată de viziunea lingvistică modernă, și, mai ales, ea se învecinează cu doctrina lui Noam Chomsky formulată în cadrele « gramaticii » sale « *transformaționale* ».

---

[1] Trebuie remarcat că, în vreme ce Schöffer folosește din plin factorii numiți « spațio-lumino-cromodinamici », Demarco utilizează lumina ultravioletă, pentru ca Vilder să apeleze la procedeul denumit « ambiguitatea optico-mecanică ».

[2] La Bury idealul expresiei plastice îl constituie, în acest înțeles, mișcarea « *supranaturală* ». Sensibilitatea lui Tinguely e dominată, în schimb, de *ironie*, iar aceea a lui Uecker de o profundă *puritate*.

[3] Ironia specifică mentalității dadaiste pare să se împletească ciudat cu procedee tehnologice în creația lui Kowalski.

[4] Spre exemplu, Mallory întrebuințează în compozițiile sale mercurul și fluidele pentru a obține efecte cinetice demne de remarcat.

[5] Takis nutrește o înclinație curioasă către fenomenele fizice de natură *magnetică*.

[6] Îmbinarea mișcării cu efecte luminoase, într-o tradiție strict constructivistă, este specifică unor artiști interesanți ca: Martha Boto, Lily Greenham, Demarco, Vardanega, Manfredo Massironi, Ernst Lurker, William Pye, Alberto Biasi, Robert Janz și Adolf Luther. Pe liniile *artei pop* merge, în schimb, Antonakos.

demitologizare a artei prin intermediul luminii, Soto şi Colombo caută ca, prin « sintezele optice » pe care le propun, să realizeze o serie de « situaţii de *environment* » — situaţii ce ar urma să determine, la nivelul reacţiilor umane, o stare complexă de emoţie estetică sau un sentiment de descătuşare de nuanţă aproape catharctică.

Deosebit de semnificativă este însă tentativa de eliberare de virtuţile tradiţionale ale artei cinetice prin îmbinarea *programării* riguroase cu năzuinţele *metafizice*. Această direcţie spirituală ilustrată de Gerhard von Graevenitz[1] şi Wen Ying Tsai este, într-un anumit înţeles, întruchipată şi în creaţiile mai noi ale altor sculptori cinetici.

Cît priveşte concepţia lui George Rickey despre formele artei cinetice se poate spune, de la început, că, schiţîndu-şi teoria sa, artistul american ne oferă o imagine extrem de clară a întregului fenomen aflat în discuţie. Iar aceasta tocmai prin faptul că el renunţă la o atitudine analitică şi istorică pentru a adopta o poziţie *sistematică* şi, prin definiţie, « *morfologică* ».

Sub acest raport, pentru Rickey, *arta cinetică* nu constituie — după cum am văzut atunci cînd s-au discutat bazele *artei seriale* — un fenomen unitar, ci ea se defineşte ca o mişcare în continuă devenire ce cuprinde şase stiluri distincte.

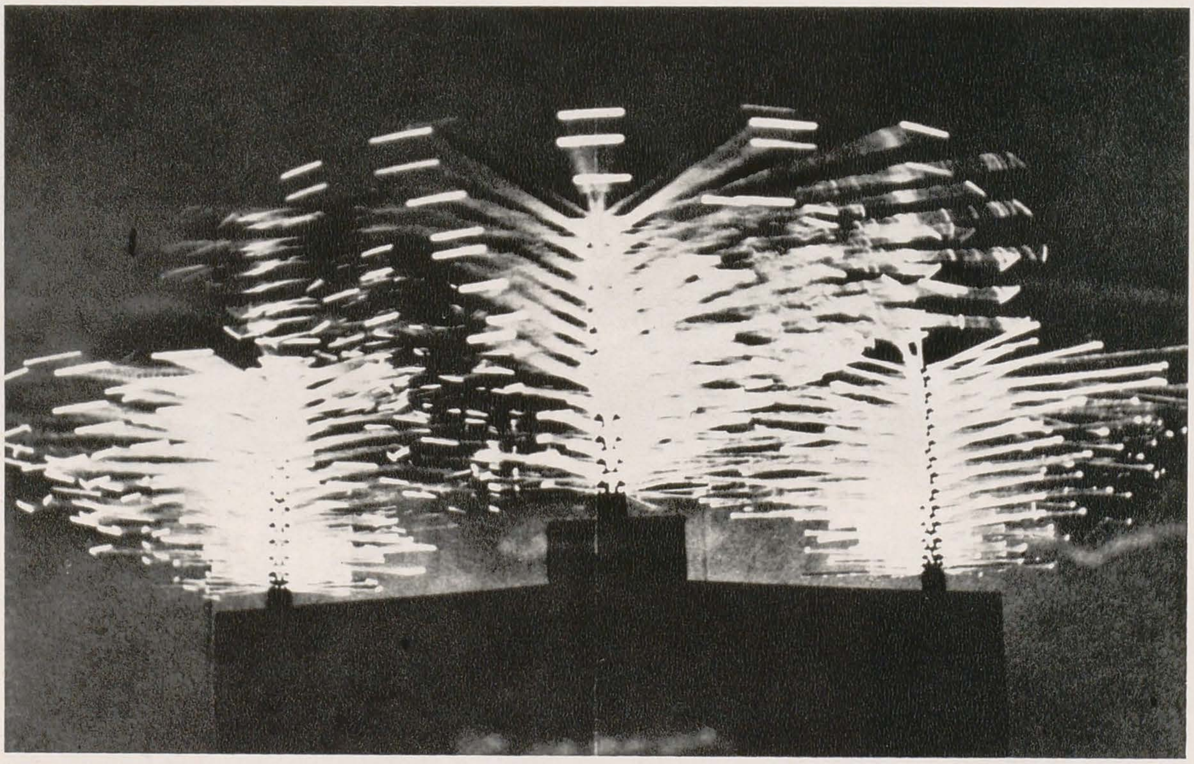
Pe un prim plan Rickey enumeră categoria operelor « incipient » cinetice. În cuprinsul acestora, mişcarea *reală* sau *aparentă* a obiectelor (şi adeseori a spectatorului), este tratată în aşa fel încît astfel de mişcare ciudată dă naştere la *fenomene optice* cu totul surprinzătoare. Dintr-o asemenea familie spirituală de artişti face parte, după opinia noastră, Victor Vasarely. Într-adevăr, aşa după cum am mai amintit, Vasarely se situează, prin întreaga sa concepţie optică, exact la graniţa dintre o artă serială maturizată şi o primă formă de manifestare *logică* a cinetismului.

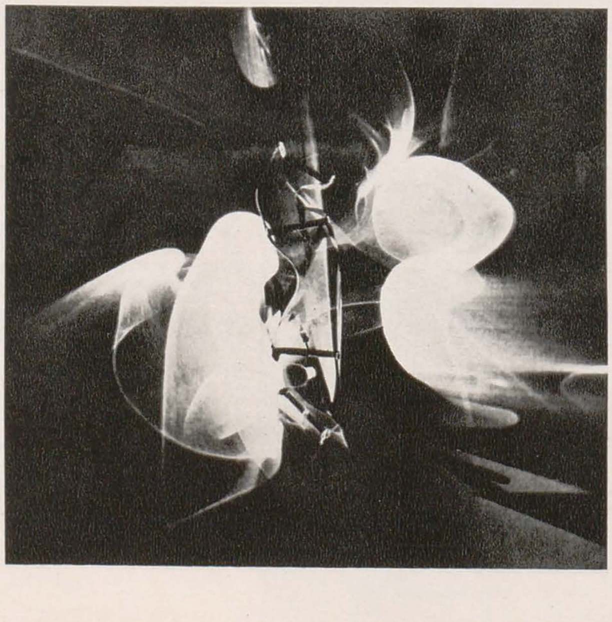
Înrudită cu primul gen de abordare cinetică a compoziţiei plastice se manifestă tendinţa de sugerare a *transformărilor* cu sens de *dematerializare* a obiectului artistic. Atît Agam (într-o anumită perioadă a evoluţiei sale), cît şi Vasarely utilizează acest procedeu pentru a « neantiza » formele cu ajutorul mişcărilor repezi şi, mai cu seamă, prin intermediul rotirilor accelerate.

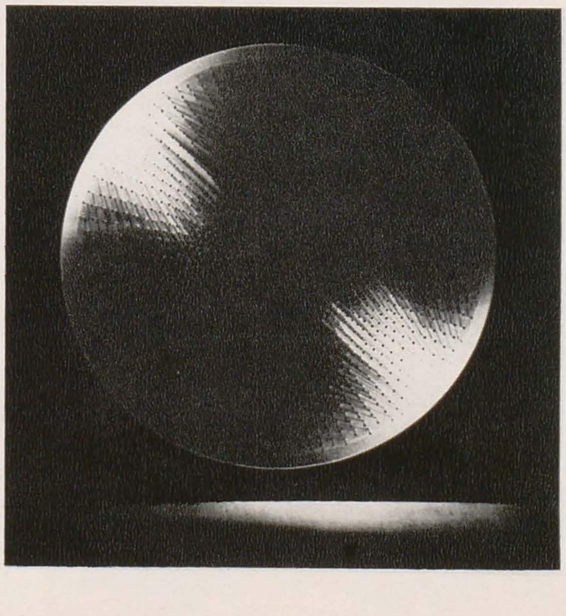
Pe un alt drum merg artiştii care realizează opere « *mobile* ». Acestea stau la dispoziţia spectatorului pentru a fi « reconfigurate ». Observatorul poate *interveni* deci în vederea schimbării ordinii iniţiale. Reorganizînd raporturile de structură, contemplatorul propune propria sa imagine asupra spaţiului expresiv, ceea ce înseamnă că el dă un anumit sens cîmpului perceptiv care i se află în faţă. Mai puţin convingătoare sînt « *compoziţiile-maşini* ». Acestea ţin mai mult de o sensibilitate concretizantă decît de una ce ar ţinti către abstracţiile optico-spaţiale. De aceea, multe lucrări de acest fel năzuiesc parcă deliberat către monotonie programatică şi către banalitate. Astfel, compoziţia lui Bury intitulată *Dispozitiv* este o simplă combinaţie mecanică, pe bază de frecare şi de alunecare. Calitatea lucrării subzistă în faptul că motorul se « smuceşte » necontenit. Şi totuşi, trebuie să precizăm că Pol Bury a parcurs, de aici mai departe, un drum foarte lung, pentru a ajunge, pînă la urmă, la rafinata sa compoziţie din anul 1967 intitulată *182 bile pe două planuri opuse*. Desigur, sînt interesante, în general, « maşinile » lui Jean Tinguely. Un mecanism cum este acela denumit *Maşină de pictat*, din anul 1961, are o deosebită supleţe şi o linie atît de austeră, încît spectatorul trece repede peste finalitatea aproape hazlie a *obiectului*, pentru a se opri la esenţă.

Edificatoare este, în mare măsură, orientarea actuală a spiritului « cinetic » către « *jocurile de lumini depinzînd de mişcare* ». Artişti dintre cei mai remarcabili ai epocii noastre au elaborat lucrări caracteristice în acest fel. Menţionăm, în mod special, « pictura cinetică » a lui Frank J Malina, sau compoziţiile sale luminoase ce par să danseze, seria intitulată *Cysp* a lui Nicolas Schöffer, ca şi lucrările denumite *Lumină* şi *Instabilitate continuă* ale lui Julio Le Parc. Acesta din urmă foloseşte, pentru a obţine efecte optice cît mai stăruitoare cu putinţă, o sursă *mişcătoare* din care proiectează lumina printr-un cilindru de metal, polizat în interior. Fasciculul luminos trece pe un paravan, unde se manifestă ca un fel de « recital » plastic. Intocmai aşa compune şi Nicolas Schöffer, cu ajutorul « muziscopului » său.

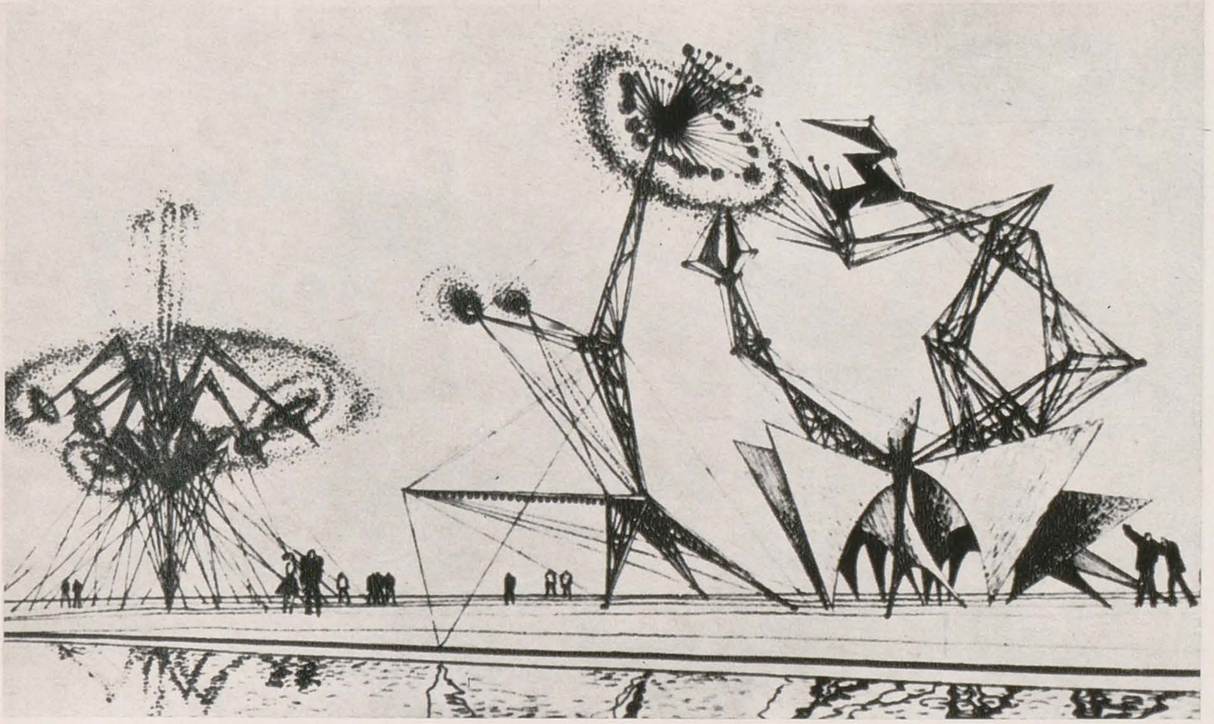
O ultimă formă de manifestare a spiritului cinetic este considerată de Rickey a fi direcţia ce tinde să expună « *mişcarea în sine* ». Cu economie mare de mijloace tehnice, o asemenea tendinţă a spiritului artistic ajunge la rezultate ce impresionează profund sensibilitatea, deoarece introduce un gust deplin al sobrietăţii şi o discreţie remarcabilă în expresia plastică. Operele « mobile » ale lui Calder şi lucrările lui Len Lye intitulate *Sculptură în mişcare tangibilă* sau *Fîntînă de oţel*, la care se adaugă compoziţiile simple dar expresive ale lui Mikuni Omura, sînt modele absolute ale acestui semnificativ gen de creaţie cinetică. În cazul operei ce poartă titlul *Fîntînă de oţel* (1959), Len Lye a înmănuncheat nişte vergele de metal flexibil « animate » de un motor sincronizat. Acest motor combină în permanenţă forma, mişcarea, lumina, sunetul, timpul, în aşa fel încît, plecîndu-se de la un simplu *puţ cinetic*, se produce o imagine de o « extraordinară versatilitate » (cf. K. Kuh). Menţionăm că totul este acom-







[1] Subliniem că von Graevenitz explorează cu ajutorul calculului statistic *influenţele reciproce* dintre microelementele unui sistem. Totodată el urmăreşte să unifice, în mod ideal, *geometria* cu *cinetismul*.

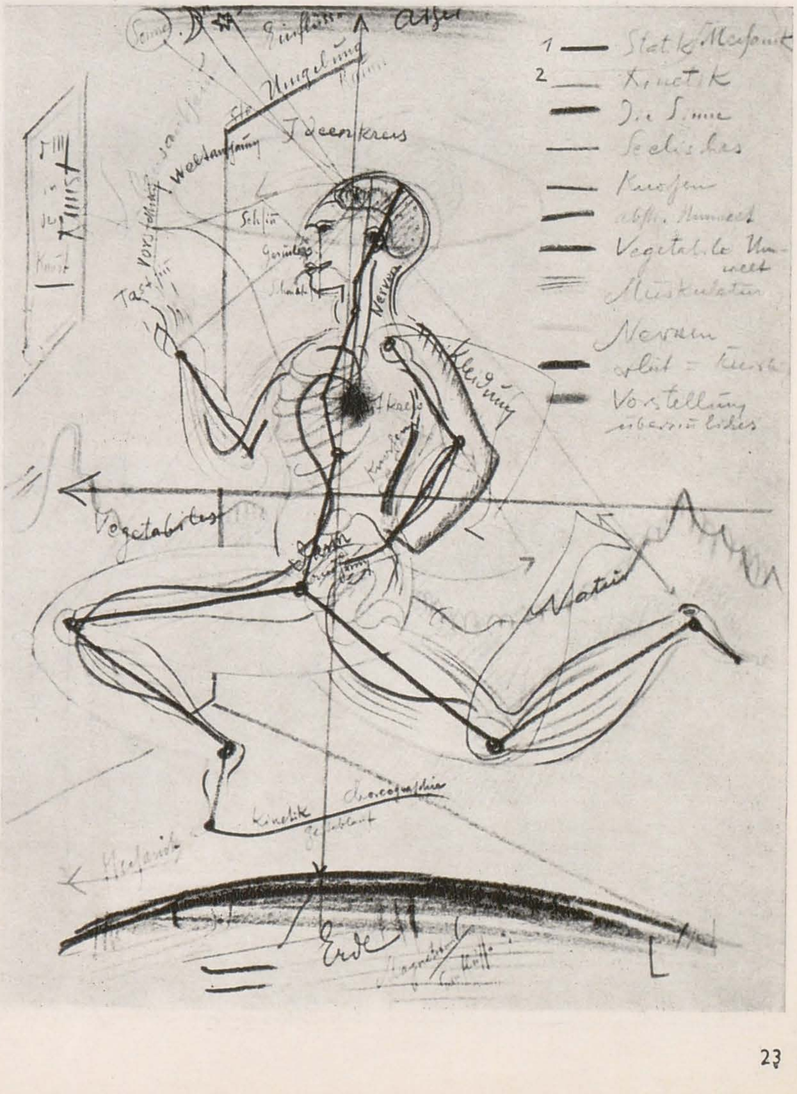


paniat de muzica ce rezultă din propriile vibrații ale metalului. Edificatoare este și compoziția lui Len Lye ce poartă denumirea *Cap rotund* (1959). Inelele concentrice de metal sînt suspendate pe un fir de nylon. Sculptura se bizuie pe « teoria pendulului de torsiune ». În acest înțeles « legănarea » obișnuită de pendul este însoțită și de o mișcare complicată de « răsucire »[1]. Drumul creației de factură cinetică nu se oprește însă aici. În perioada actuală s-au făcut încă doi pași înainte, pe care Rickey însă nu-i înregistrează. Un prim progres a fost realizat în direcția utilizării razelor catodice ale *osciloscopului* în vederea obținerii unor forme cinetice care să « vibreze » ca niște « abstracții electronice ». Imaginile sînt transpuse pe hîrtie sau pe un ecran de televiziune. Dar cea mai spectaculoasă experiență în cinetism este, așa cum am văzut, creația unor artiști care se înscriu în tendința, mai generală, denumită de Roger Dainton « *sinestezia simulată* ». Este vorba, așadar, de capacitatea tehnică a artistului de astăzi de a transforma *sensibil* și *concomitent*[2] în mișcare, lumină și culoare, simple *sunete* din *mediul înconjurător*. Noua orientare cinetică care poartă, la Robert Mallory, numele de *artă transductivă*[3] își are izvorul, în mod cert, în teoriile moderne referitoare la *transformarea în timp a sistemelor*. Aceasta se leagă și cu ideea elaborării *limbajelor interdisciplinare*. Numai asemenea limbaje sînt în măsură să deslușească, să descrie și să programeze procese efective de transformare.

Pentru a se ajunge la acest nivel al tehnicii de compunere cinetică Benthall susține că a fost necesară înrîurirea artei, în dublu sens, de către știință. În primul rînd, arta cinetică a fost influențată, după opinia lui Benthall, de tezele exprimate de Noam Chomsky în domeniul *lingvisticii*[1]. În al doilea rînd creația plastică s-a dezvoltat pe căi noi datorită neașteptatelor descoperiri făcute în perspectiva *ecologiei*[2]. Independent însă de împrejurările ce au dus la zămislirea artei cinetice de tip tehnologic, importantă rămîne problema succeselor reale pe care o asemenea artă le-a dobîndit. Sînt edificatoare, în această privință, realizările plastice obținute în ultimul timp de cîțiva mari sculptori contemporani. Astfel, Jaacov Agam, trecînd parcă peste perioada lui de manifestare serială, a elaborat un « *dom* » alcătuit dintr-un fel de cupe perfect geometrice. Această lucrare, intitulată *Să fie lumină* (1967) are un dispozitiv de iluminare cu totul straniu. Lumina este variabilă, ea fiind modificată de stimulii din jur. Asemenea stimuli, cum ar fi zgomotele ușoare de pași, rostirile de cuvinte și chiar șoaptele, acționează asupra compoziției propriu-zise. O tehnică asemănătoare, dar pătrunsă de un spirit mult mai dramatic și mai grav, stă la baza construcției « încăperilor negre » ale lui Gerhard von Graevenitz. Schöffer, în schimb, caută ca *Turnul-lumină cibernetic*, proiectat de curînd și care urmează să fie construit la Paris, să « înregistreze », sub formă de joc de lumini și de mișcare « spațială », însuși « pulsul » marelui oraș. Impresionant de savantă este însă creația sculptorului american, de origine japoneză, Wen Ying Tsai. Vergele subțiri de oțel flexibil și inoxidabil, la capătul cărora sînt atașate niște « plăcuțe » delicate, vibrează *armonic* în funcție de programul inițial și în raport cu « modulațiile » survenite din lumea din jur. Unduirea lină a vergelelor, ce amintește de legănarea neîncetată a paielor de orez, se transformă, pe negîndite, într-o invitație spre transcendență.

Din păcate însă, compozițiile dinamice ce se înscriu în zonele de existență ale cinetismului contemporan nu au întotdeauna un asemenea caracter umanist și spiritual. În acest sens putem releva cu ușurință faptul cum în concepțiile estetice ale unor artiști cinetici se strecoară o eroare. În primul rînd este înțeles în mod destul de îngust sensul social al creației plastice. Dacă sînt întrebuințate metode și procedee ce aparțin lumii tehnice se consideră, implicit, că substanța socială a compoziției estetice, proprie epocii actuale, a fost asigurată. De aici, pînă la abuzul în folosirea mijloacelor mecanice privite *în sine*, nu mai este decît un pas de făcut. În realitate, lucrurile sînt mult mai complicate. Este limpede și aproape elementară observația că procedeul tehnic nu poate fi decît un *mijloc* și nu un *scop* în sine. Și anume, el poate fi un mijloc pentru a servi întotdeauna pentru ceva mai înalt. El capătă semnificație estetică dacă slujește unei ordini spirituale profunde și unei chemări umane de un rang elevat și de mare austeritate. Acesta este, în fond, mesajul intelectual pe care Musil l-a consfințit în creația sa literară. Eroul său poartă la buzunarul de la piept o mică riglă de calcul. Ca bun om de știință el cumpănește toate actele vieții, măsurîndu-le și evaluîndu-le cît mai riguros și mai exact cu putință. Dar acest bețigaș alb de lemn îi apasă mereu inima. Ceea ce înseamnă că, analizînd și calculînd sobru faptele lumii, făptura umană nu poate ceda nimic din permanențele destinului ei și din frumusețea marii creații. Iar ceea ce definește ființa cu adevărat este tocmai complexitatea actului de mare și de neîngrădită creație.

1. PRESTON MCCLANAHAN: *Arbore de stele*, 1965–1967
2. JULIO LE PARC: *formă-lumină continuă în contorsiune*, 1966
3. GÜNTHER UECKER: *Disc de lumină*, 1962
4. Grupul «Dvijenie»: *Ciberteatru*
5. OSKAR SCHLEMMER: *Omul—ființă cosmică*, desen în creion colorat, 1922–23



---

[1] În mod exact mișcarea pendulului de torsiune este descrisă cu ajutorul *integralelor eliptice*.

[2] Și mai corect spus: a face « *să se simtă* » concomitent mișcarea, lumina, culoarea și sunetul.

[3] Cu o semnificație mai largă se folosește și expresia *Cyborg art*, sau arta obiectelor care răspund la stimuli.

[1] Notăm că, din punctul de vedere al « gramaticii transformaționale » a lui Noam Chomsky o schimbare determinată nu se referă la un singur element, ci la un șir structurat de elemente date.

[2] În alternativă ecologică interesează schema și dinamica relațiilor stabilite între « animale, plante și natura neînsuflețită ». Aici intră în discuție și raportul colectivității umane cu « tehnosfera ».

Civilizaţia pietonului

Nicăieri mai bine decît la Siena nu am înţeles ce înseamnă civilizaţia pietonului. Vechea cetate a Sienei e cuprinsă toată înăuntrul unui zid împrejmuitor, rămas intact din secolul al XIII-lea. Oraşul arată şi azi ca acum şase veacuri: nici o schimbare sau adaos nu a mai putut încăpea de atunci în desăvîrşita lui alcătuire. Imobilele mai noi au trebuit să se întindă în afara incintei. Dar viaţa oraşului e în interiorul acesteia, printre clădirile medievale, pe aceleaşi străzi fără trotuar şi cu rigolă mediană pe care se agitau odinioară gibelinii. Acolo sînt magazine, cafenele, baruri, restaurante, birouri şi agenţii comerciale şi bancare, sedii de societăţi anonime şi multe panouri publicitare. Pulsul vieţii citadine se simte foarte tare. Zidurile sînt pline de afişe politice, prin care reprezentanţi ai diferitelor partide polemizează violent în probleme de interes local: asta nu face de loc impresia unor « querelles de clocher » sau mărunte daraveri provinciale ci, dimpotrivă, dă sentimentul unui pronunţat spirit civic, preocupat de actualitatea (în accepţia aristotelică) treburilor obşteşti. Pasiunile municipale au fost de altminteri dintotdeauna foarte vii în această cetate, independentă între secolele XII şi XVI. Subjugată de Carol Quintul, cetatea s-a răsculat şi a susţinut în 1554 un asediu faimos prin rezistenţa şi eroismul populaţiei.

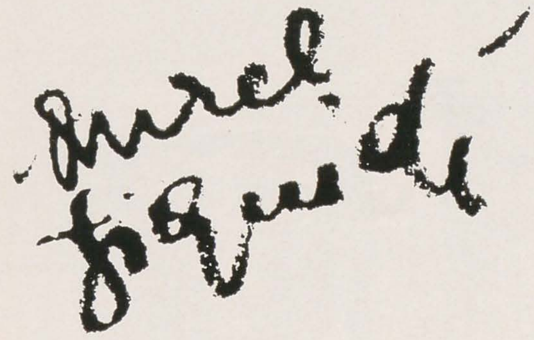
Totul în oraşul acesta e conceput pentru pieton, care e stăpînul şi beneficiarul edificiilor publice. Trăsurile sau, azi, maşinile se strecoară cum pot; de altfel utilitatea vehiculelor este evident aproape nulă în cuprinsul oraşului. Distanţele sînt pe măsura pietonului, adică a unui ins circulînd în oraş cu sau fără treabă, dar niciodată grăbit. Nu oricine merge pe jos e prin faptul acesta un pieton: poate fi drumeţ, excursionist, pelerin, vagabond. Noţiunea de pieton presupune existenţa cetăţii, adică a unei organizări urbane în care administraţia publică e propice intereselor private şi relaţiilor civile. Din aceste relaţii decurg atît *civilitatea*, care înseamnă respect mutual, cît şi *civilizaţia*, care înseamnă obiectivarea acestui respect, adică generalizarea lui în forme superioare purtînd amprenta unui stil. Cadrul urban, edificiile, străzile, pieţele, operele de artă, veşmintele, conduita morală, expresia vorbită şi scrisă, deci cărţile atît ca obiecte materiale cît şi ca substanţă intelectuală definesc în total ceea ce se numeşte « civilizaţie » şi sînt totodată formele respectului mutual dintre persoane, cît şi ale celui faţă de bunuri, fie private, fie publice. În piaţă are loc *negotium*, în ambele înţelesuri ale termenului: şi negoţ şi dezbatere obştească. Atîta timp cît civilizaţia e vie şi autentică, pietonul e spontan interesat de viaţa publică: apărînd libertatea cetăţii îşi apără propria lui libertate şi viaţă privată. Frumuseţea bunurilor publice dă măsura consideraţiei de care se bucură pietonul în societatea respectivă şi deci măsura civilizaţiei acelei societăţi. Cum spunea G. Călinescu: « Un bogat într-o ţară fără valori publice e sărac ».

Totdeauna acţiunile civice, revendicările populare, înlăturarea tiraniei, ratificarea puterii, s-au făcut prin convocarea pietonilor, prin apelul la ei. Oricare ar fi tihna şi belşugul dinăuntrul caselor, libertatea şi civilizaţia unei societăţi se văd în stradă. Acolo unde autoritatea pietonului lipseşte, oamenii sînt fatalişti, n-au încredere nici în şansele, nici în valoarea acţiunii şi efortului, iar spiritul devine esopic, se ocultează şi se consideră « condamnat la absolut », adică incongruent cu istoria.

Cînd administraţia publică începe să nu mai ţină seama de sentimentele şi dezideratele pietonului, cînd acesta nu se mai sinchiseşte de viaţa obştească, e semn că civilizaţia se atrofiază şi e iremediabil sortită pieirii, eventual chiar sub cele mai strălucite aparenţe, de pildă în plină euforie cibernetică şi informaţională. Acolo unde pietonul nu mai e decît o simplă unitate statistică, unde devine o infimă insectă alergînd de la un capăt la altul al metropolei, fie în metrou fie în maşină, fără să mai contemple edificiile multicentenare, fără să se mai p'imbe prin pieţe şi grădini, fără să se mai oprească în faţa orologiului sau să intre şi să se reculeagă sub vastele bolţi ale domului, contemplîndu-i pilaştrii, vitraliile sau picturile, acolo civilizaţia cedează terenul pentru o nouă barbarie, cu atît mai devastatoare cu cît e mai tehnicizată, mai confortabilă şi mai sigură de superioritatea ei.

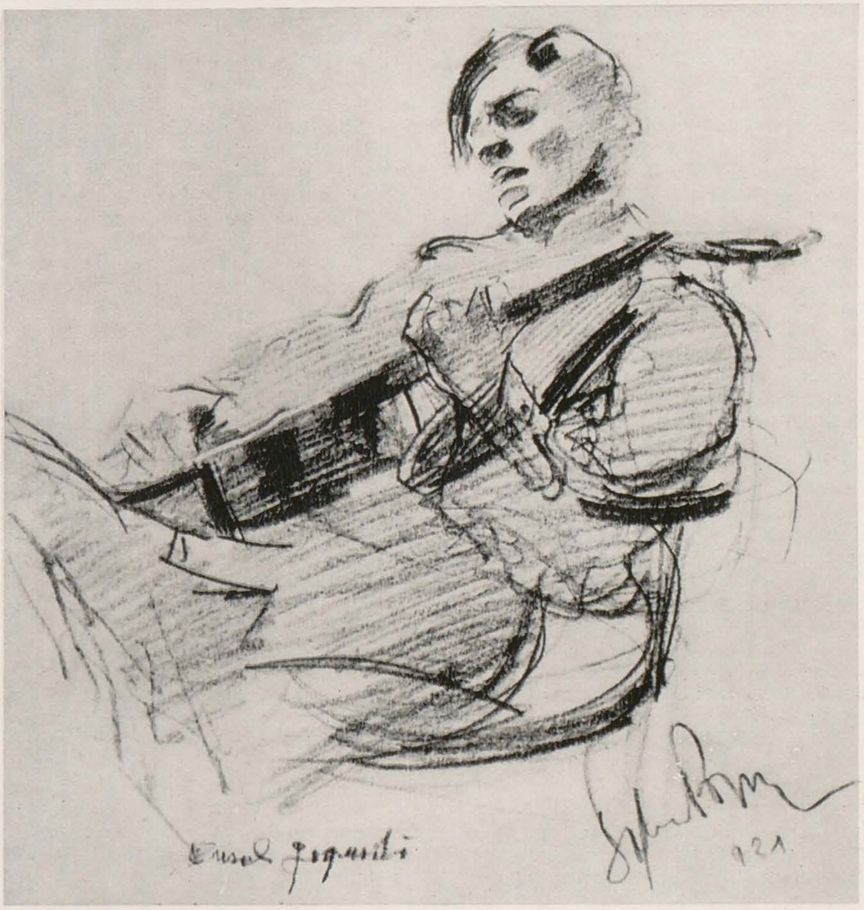
Ilya Ehrenburg avea dreptate scriind că dacă în epoca noastră s-au realizat cele mai prodigioase cuceriri ale ştiinţei în schimb civilizaţia umană, pare, paradoxal, într-un îngrijorător regres. Ehrenburg a scrutat bine realităţile actuale ale planetei noastre, care s-ar părea că « se grăbeşte ». Către ce?

AL. PALEOLOGU



« . . . are trei suflete nebune: sufletul de umorist, sufletul sensibil și sufletul de filozof ».
JEAN PAUL RICHTER

« Toate materialele cu care memoria s-a împovărat se clasează acum, se rînduiesc, se armonizează și trec prin acea idealizare forțată care este rezultatul unei percepții infantile, adică a unei percepții ascuțite, magice pentru că este plină de ingenuitate ».
BAUDELAIRE



Încercăm, bazîndu-ne pe examinarea ansamblului creației artistului — la șaptezeci și cinci de ani de la nașterea acestuia, și la zece ani de la moartea lui — o redistribuire a nuanțelor apreciative în ceea ce privește opera sa. De aceea, nu vom aminti decît în trecere datele biografice: fiul desenatorului și caricaturistului Constantin Jiquidi s-a născut la București, la 25 octombrie 1896; din 1914 este audient în atelierele Școlii de arte frumoase cu profesorii Ipolit Strâmbu, G.D. Mirea și Gabriel Popescu; în 1918 deschide, împreună cu Sabin Popp, o expoziție la Vaslui; în 1920—1921 studiază la Roma și Paris, participă la înființarea Academiei libere de pictură din București; în anii următori, deschide două expoziții personale, expune la Salonul de desen și gravură; în 1931 ilustrează o « Noapte furtunoasă » de I.L. Caragiale și tipărește albumul « Mica publicitate »; în 1932 primește premiul pentru desen al Salonului oficial; deschide alte expoziții împreună cu soția lui, sculptoriță și artistă decoratoare; între 1934—1936 desenează pentru revista « Cuvîntul liber »; în 1937, realizează, împreună cu soția lui, decorarea restaurantului pavilionului românesc la Expoziția internațională de la Paris, lucrarea fiind distinsă cu « Grand Prix »; urmează alte expoziții; în 1948 participă la expoziția « Flacăra »; în 1953 este laureat al Premiului de Stat; în 1957 apare albumul « 1907 » și artistul devine maestru emerit al artei; participă la expoziții în străinătate, la Riga (1959), Berlin (1960), Sofia (1961); moare la 4 februarie 1969.

Propunem considerarea întregii activități a lui Aurel Jiquidi prin prisma a două soluții de maximă generalitate: *Vederea existenței sub specie theatri* (« Toată viața nu e decît o reprezentație », Calderon; « Toată lumea joacă teatru » Shakespeare etc.) și plierea, involuntară poate, la cîteva *constante ale estieticii baudelairiene*. Amintim dintre acestea *atitudinea morală* (« sinceritatea absolută ca mijloc de originalitate », Baudelaire), aderența la *cultul eroismului vieții moderne* — înțeles ca muncă danaidiană pentru « salvarea » fugitivului, a întrevăzutului, a contingentului, din regiunile altădată disprețuite ale banalului, *conceperea naturii ca un dicționar de imagini*, de supus digestiei estetice. (« Am în minte un întreg depozit », spune, într-un interviu din 1938, Aurel Jiquidi.) De altfel, demersul artistic urmărit de Baudelaire în « Pictorul vieții moderne » are numeroase și spectaculoase puncte de contact, chiar suprapuneri, cu acela urmat de Jiquidi. « Artistul — om de lume, om al mulțimilor și copil », înrobit pasiunii de a vedea și vocației ineluctabile de « a trece pe hîrtie » este *observatorul*, este « hoinarul desăvîrșit », « pasiunea și profesiunea sa este să se *identifice* cu mulțimea ». Practicarea aproape exclusivă a desenului din memorie îl conduce pe Jiquidi la tipul de *artă mnemonică* în care Baudelaire intuia soluția ieșirii din impas a artei vremii lui (« puzderia de detalii a modelului » devenind « mai degrabă o povară decît un ajutor »), impas pe care, mai apoi, contemporanii lui îl vor resimți acut. (Prezența obiectului, a motivului, scrie Bonnard, este foarte jenantă pentru pictor, deoarece obiectul invadează, domină.) Ca să întregim paralelismul, e de observat că tentativa baudelairiană de a *spune reprezentarea și a reprezenta spunerea* își găsește o interesantă corespondență în desenele lui Jiquidi. Printr-o inversiune, de loc abuzivă, *spunerea* lui Baudelaire despre « stricate, femei întreținute, curtezane de lux, ciute . . . nimfe macabre și păpuși vii ai căror ochi copilăroși lasă să se strecoare o transparență sinistră », ce evoluează « pe un fundal de lumină apocaliptică sau de auroră boreală, roșu, portocaliu, galben de pucioasă, roz (rozul prefigurînd ideea de extaz întru frivolitate) . . . » (chiar gama cromatică pe care o are în vedere elogiatorul *machiajului* este aceeași) și clasificate sui-generis: « aici

maiestuoasă, colo ușoară, cînd zveltă ba chiar diafană, cînd ciclopică, cînd micuță, cînd greoaie și monumentală » poate fi un foarte aplicat comentariu pentru reprezentările lui Jiquidi la acest « capitol ».

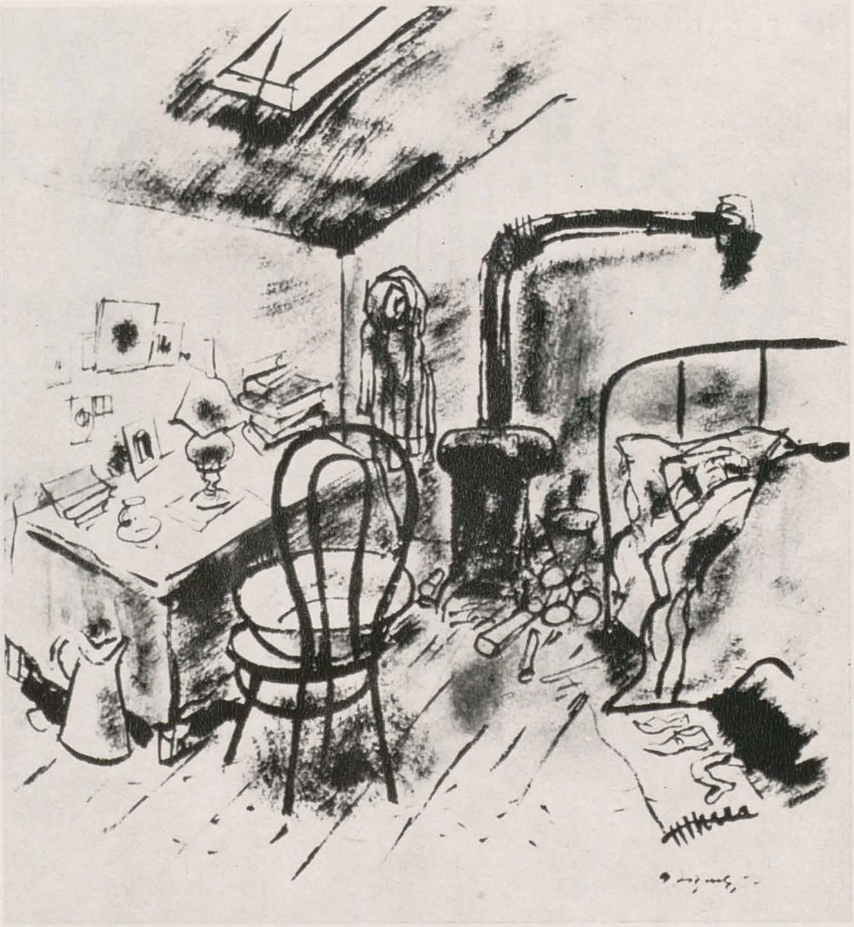
La Jiquidi, registrul comic este de o mare amplitudine. Portretul-caricatură, « șarja amicală » (posibilitatea de apreciere a caricaturii este asigurată doar de cunoașterea « subiectului », a persoanei vizate) are concizia, lapidaritatea care i-a permis lui Freud să asemene caricatura cu « vorba de spirit ». *Grotescul* este o stare secundă a conștiinței artistice care demască, avertizează (observația aparține lui Jean Onimus, *Grotescul și experiența lucidității*, în Revue d'esthétique 3—4/ 1966) și de altfel una dintre puținele categorii estetice ce pot servi ca trăsătură de unire în arta contemporană. Să nu uităm că, în interviul amintit, Jiquidi consideră printre maeștrii săi pe Georg Grosz, marele satiric al « noii obiectivități » (« Viața era atît de tristă încît mă dispensa de efortul de a o sublinia în simboluri; ea era de fapt un simbol de o tristețe covîrșitoare », scrisese acesta, și el admirator al lui Goya, Daumier, Lautrec). În trecăt, menționăm că la capitolul « marii picturi » preferințele lui Jiquidi, fapt greu de bănuit, dar semnificativ, se îndreaptă către Velazquez, Goya.
Vocația *satirică și polemică*, cunoscută din satira socială publicată sau expusă, este la Jiquidi, mai cu seamă în impresionanta cantitate de desene inedite, atenuată, « îndulcită », dacă se poate folosi un asemenea termen, de o tentă umoristică. Dacă satiricul privește « din exterior », obiectiv, umorismul său este de natură subiectivă, este « înțelegător », are acea *bunătate și simpatie ascunsă* a « mizantropului » călinescian. Cunoscuta distincție a lui Bergson — ironistul simulează că ia în considerare idealul drept real, iar umoristul simulează că ia în considerare *realul drept ideal* — se verifică și aici.
Mecanismul declanșării comicului — în principal alăturarea a două *inconciliabile* — « felia de viață » (Maupassant) desenată din memorie și « legenda », altă « felie de viață », dar ușor mișcată, deplasată spre altceva (de aceea, elogiul care i s-a făcut lui Hogarth, anume că desenele sale trebuie și *ascultate*, nu numai privite, poate fi valabil și pentru Jiquidi) sau compuse din ticuri verbale, sau folosind tipul ca *etalon arbitrar* (bunul cetățean, pensionarul, militarul, profesorul, doctorul, lăutarul) funcționează pînă în pragul declanșării absurdului. Ne apropiem aici de raționamentul lui Eugen Ionesco, după care numai personajul tragic *există*, cel comic fiind întotdeauna *imaginat* (chiar dacă Jiquidi notează unele personaje cu identitate precisă, cu nume și prenume).
S-a vorbit de acei desenatori (ca Daumier), care, asemeni lui Balzac, « fac concurență stării civile ».
De la « studiile de moravuri » la toate straturile societății (nu lipsește vagabondul, cerșetorul, personaj predilect al unei părți din dramaturgia contemporană) la teme din patrimoniul expresionismului (« orașul dezumanizat », «mulțimea ») pentru Jiquidi relația cu « arta scriitorului » se stabilește mai curînd la nivelul dramaturgiei decît la acela al romanului. Desenele lui au caracterul de *în-scenare*, sînt *re-jucări*, pentru folosință personală, ale unor scene « decupate » din viață. Aceasta ar explica și insistenta reluare a unor « situații »: variantele sînt repetiții pentru ameliorarea jocului.
Nu s-a subliniat îndeajuns contribuția *gîndirii scenografice* în conturarea stilului marelui desenator, deși Jiquidi contează printre pionierii scenografiei românești. (A fost destulă vreme pictor de teatru, încă din 1918.) De aici ar decurge obișnuința atentei notări a ambianței, a relației între obiectele-recuzită, chiar în absența personajelor, nu însă și a situației dramatice. Unele din cele mai valoroase desene sînt încăperi goale, *spațiu scenic evacuat*.

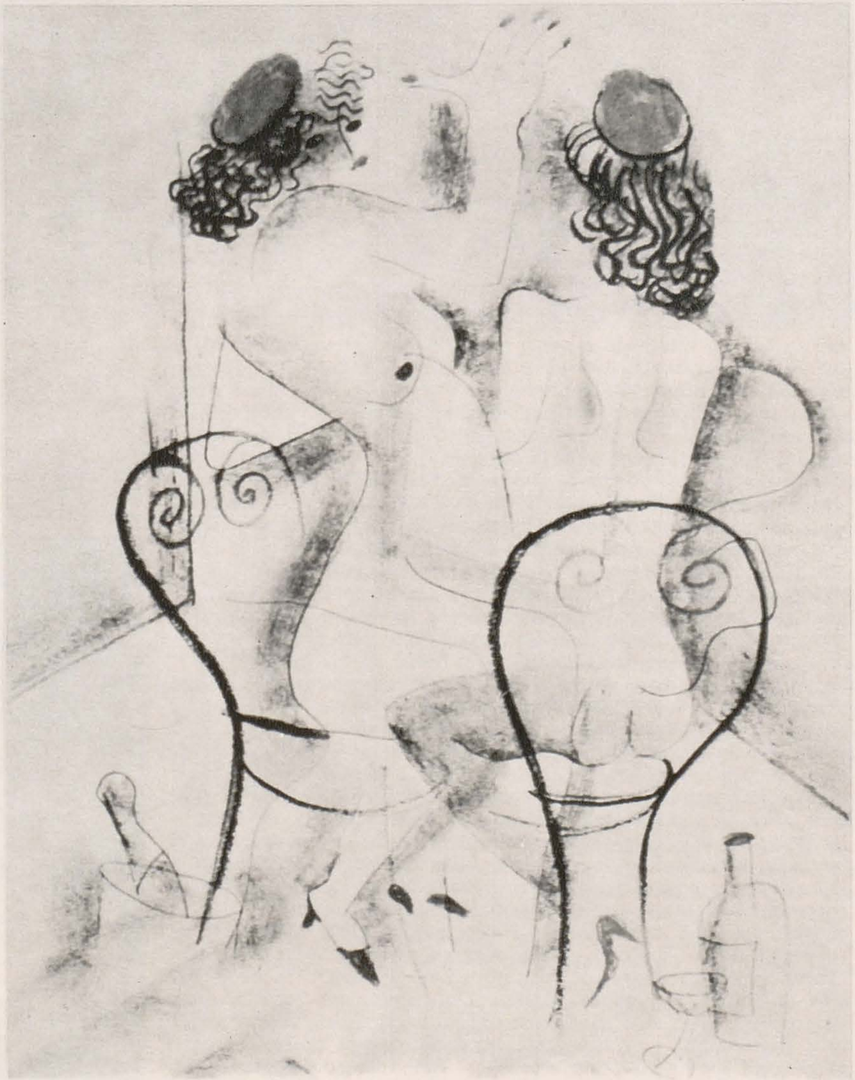
Memoria vizuală asociază involuntar numele lui Jiquidi de acela al lui Caragiale. Problema ilustrării operelor lui Caragiale depășește stricta relație între *mesajul semantic* (semnificativ, denotativ, elementele cunoscute) și *mesajul estetic* (emoțional, conotativ), desfășurîndu-se dincolo de adecvarea semantică (a reprezenta ceea ce se spune) în *spațiul de conotație* al « lumii » lui Caragiale; operele acestuia i-au fost, și la propriu, cartea de căpătîi. Sînt numeroase exemplele de « miticism », de « șmecherie » și invenție verbală; procedeul colajului verbal din *Moși* (gogoașe înfuriate — soldați — acadele — decorațiuni — decorații) este aplicat cu ingeniozitate într-un comentariu grafic de mare libertate, ce « simultaneizează » obiecte și situații disparate.

Alexandru Sahia, într-o dedicație pe una din cărțile sale, oferită artistului, își exprimă admirația pentru « înțeleptul lui umanism ». Este în acest elogiu o înțelegere profundă a sensului etic din arta lui Aurel Jiquidi.

MIHAI DRIȘCU

1. *Masa de lucru*
2. *Aurel Jiquidi, desenat de Sabin Popp, 1921*
3. *Craniu și măști, 1946*
4. *Schiță de decor*
5. *Interior, 1935*
6. *Două personaje, 1933*
7. *Spiritism*
8. *În tramvai*
9. *Mamă cu copil, 1936*
10. *O dramă amoroasă*





CONSTANTIN LUCACI

ATELIER

Sculptor. Născut la 7 iulie 1923 la Bocşa Română.

Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din Bucureşti (1953).

Din 1948 participă la expoziţii de stat şi la alte manifestări colective.

Expoziţii personale: 1963 — Moscova.

Participări la expoziţii de artă românească organizate în străinătate: 1959 — Budapesta, Belgrad; 1960 — Helsinki; 1961 — Damasc, Cairo, Alexandria, Moscova; 1964 — Moscova.

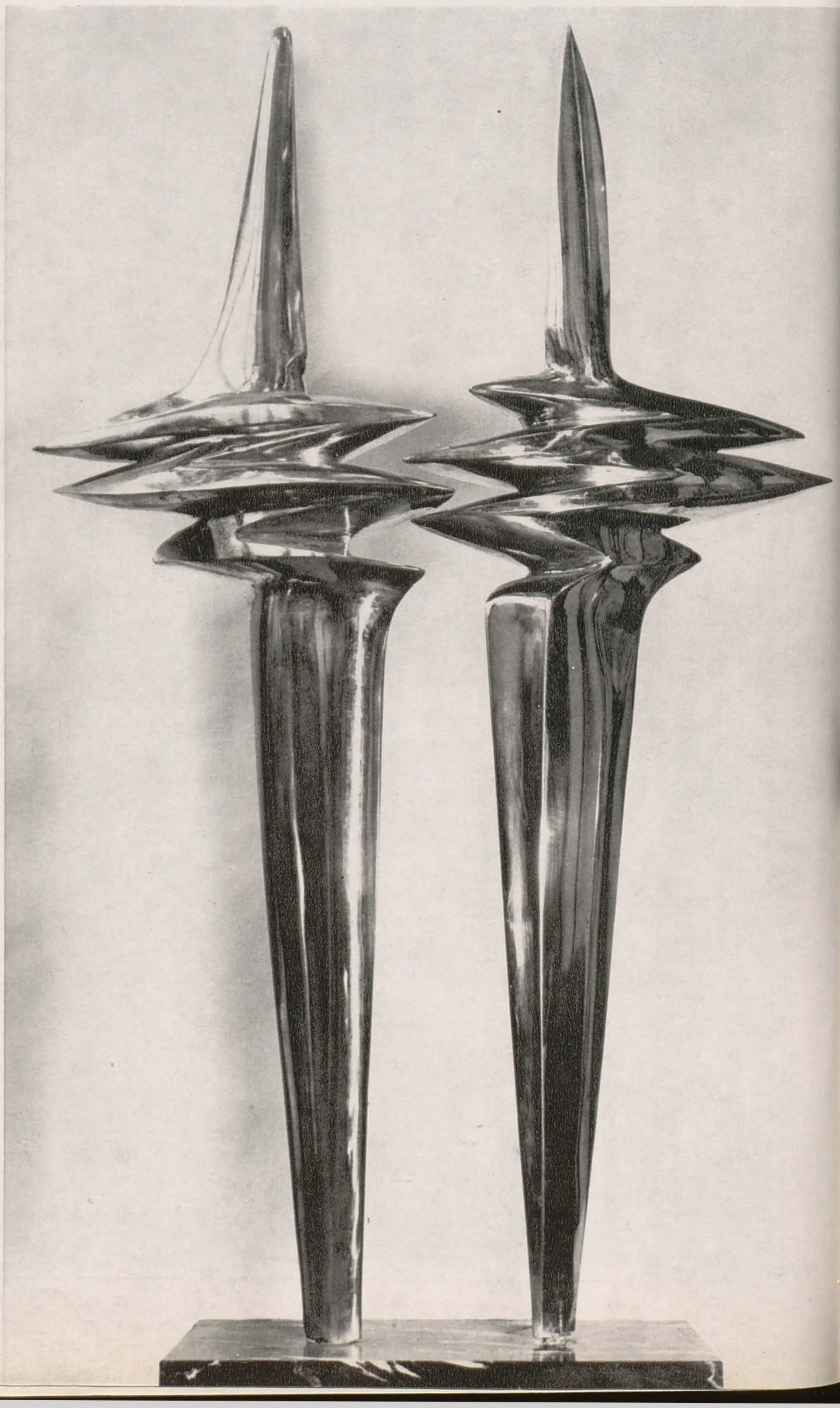
Participări la expoziţii internaţionale: 1954 — Veneţia; 1958 — Moscova; 1967 — Anvers.

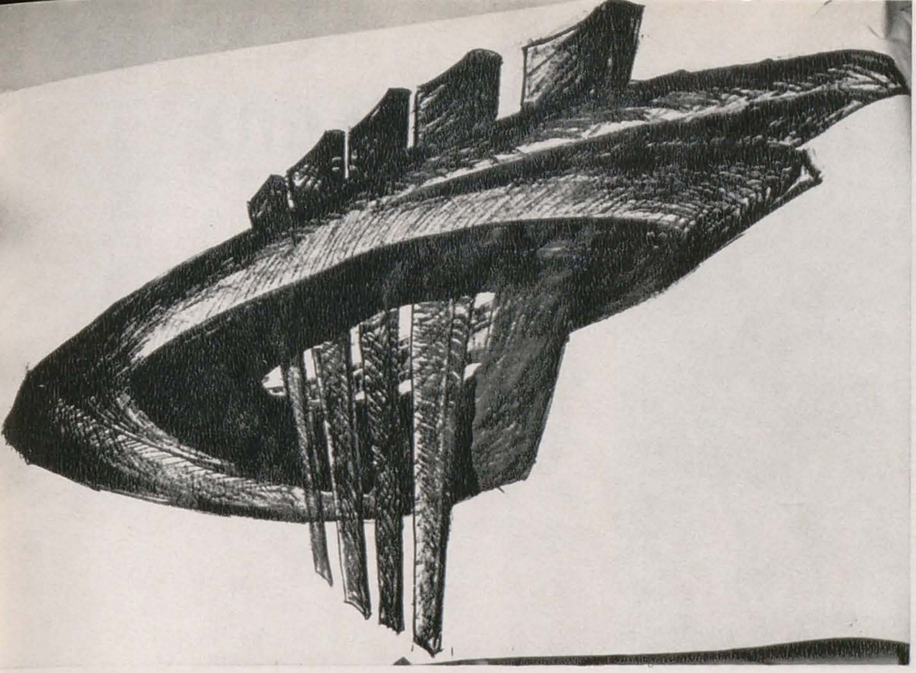
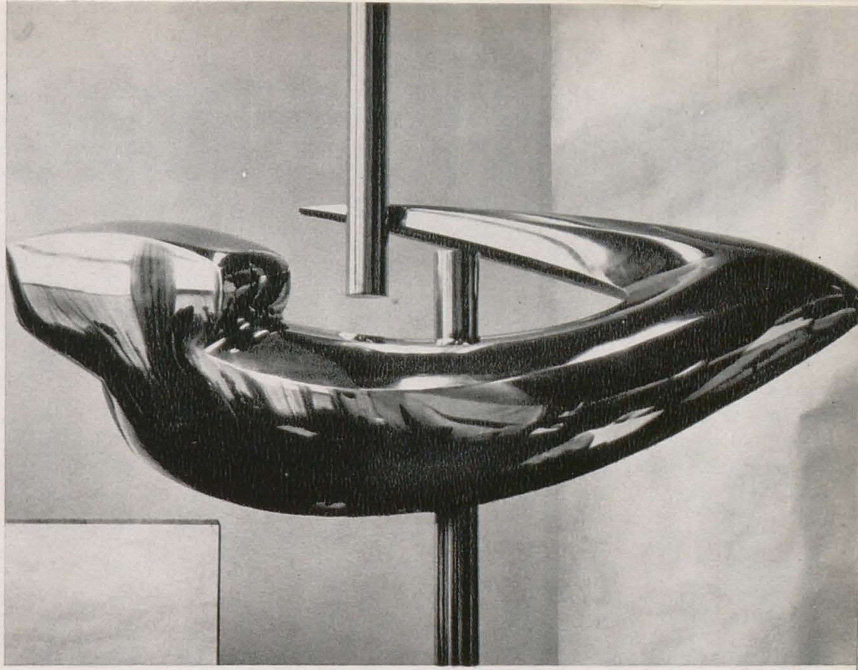
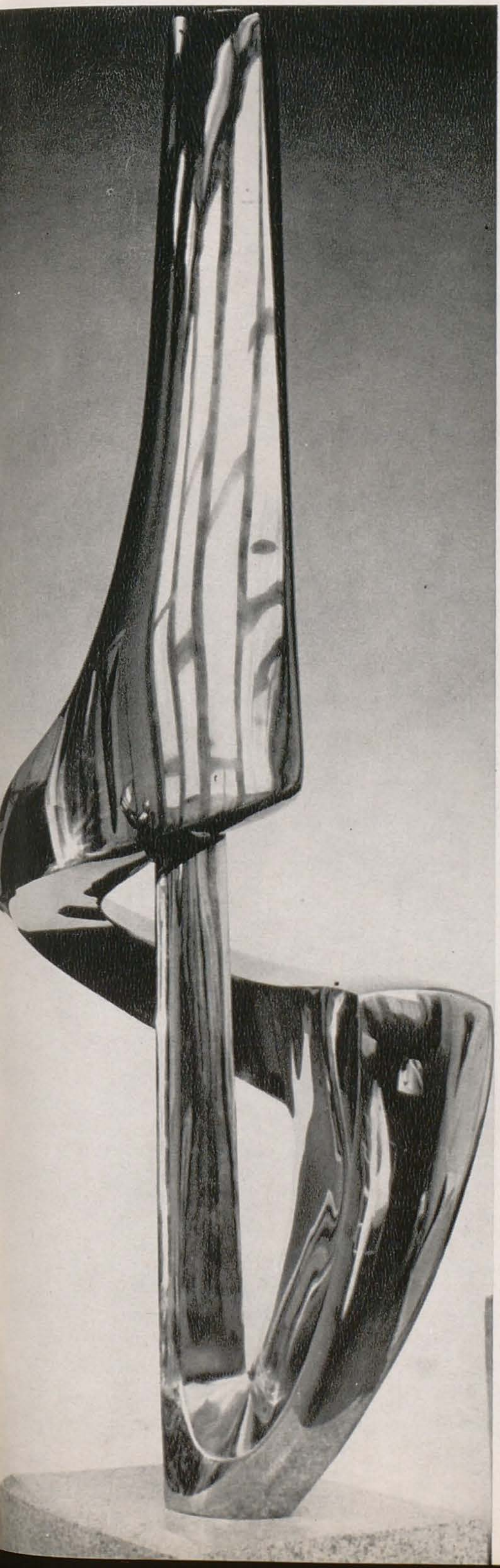
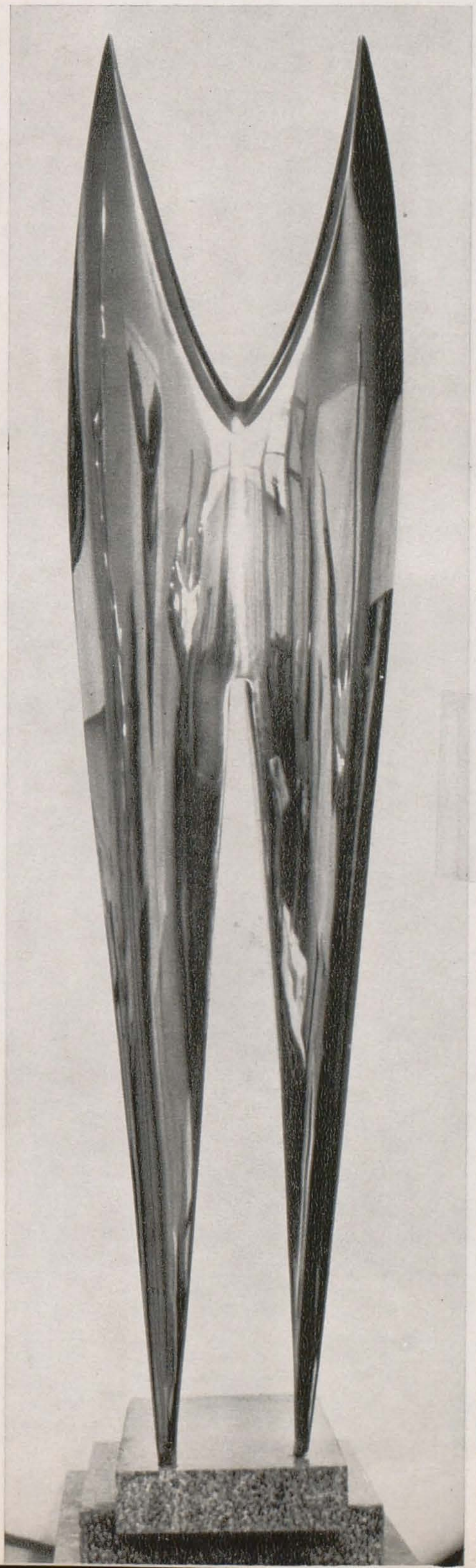
Încerc să creez secrete
ale mişcării spaţiale.

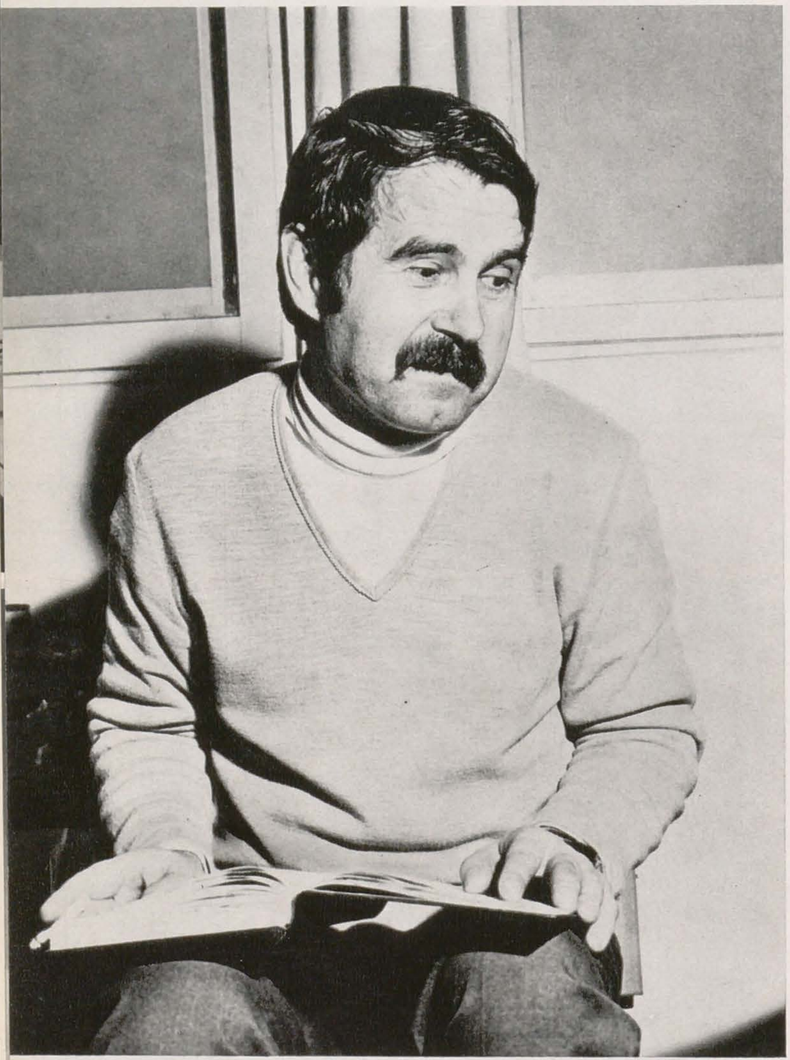
Lucaci

| 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | 6 | 7 |

1, 3, 5, 6, 7. *Metafore pentru forme şi mişcări celeste, oţel inoxidabil.*
2. *Proiect, desen în cărbune*
4. *Dialogul undelor, oţel inoxidabil*





CONSTANTIN BACIU

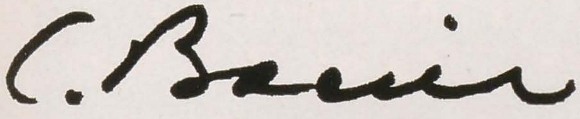
ATELIER

| 4
1 | 2 | 3 | 5

1. Concert, desen
2. Concert de cameră, desen
3. Muzicanți, desen
4. Mihai Viteazul (schiță), desen
5. Concert simfonic, desen

Pictor şi grafician. Născut la 9 februarie 1930, la Iaşi.
Studii: urmează cursurile institutelor de artă din Iaşi (1947—1950), Cluj (1950—1952) şi Bucureşti, unde absolvă secţia de grafică (1956).
Din 1952 participă la expoziţii româneşti organizate în străinătate: 1953—Sofia; 1959 — Budapesta; 1960 — Berlin, Praga, Bratislava, Belgrag, Cairo, Alexandria, Damasc; 1961 — Geneva; 1962 — Havana, Riga, Viena; 1969 — Roma; 1971 — Berlin.
Participări la expoziţii internaţionale: 1958 — Moscova; 1959 — Viena, Leipzig; 1962 — Praga; 1965 — Bologna, Bratislava; 1971 — Merignac, New York; 1972 — Cleveland.
Premii: 1958 — Premiul U.A.P.; 1959 — Medalia de aur, concursul «Pace lumii», Leipzig; 1971 — Premiul C.S.C.A., expoziţia semicentenarului P.C.R.

Nu sînt nici prea tînăr şi nici prea bătrîn ca să cred că vorbele mele, si mai ales cele de tipar, pot să-mi exprime cu fidelitate gîndurile despre artă şi, trădat uneori de cuvinte, cred mai mult în linie şi în culoare.



MIHAI MĂDESCU

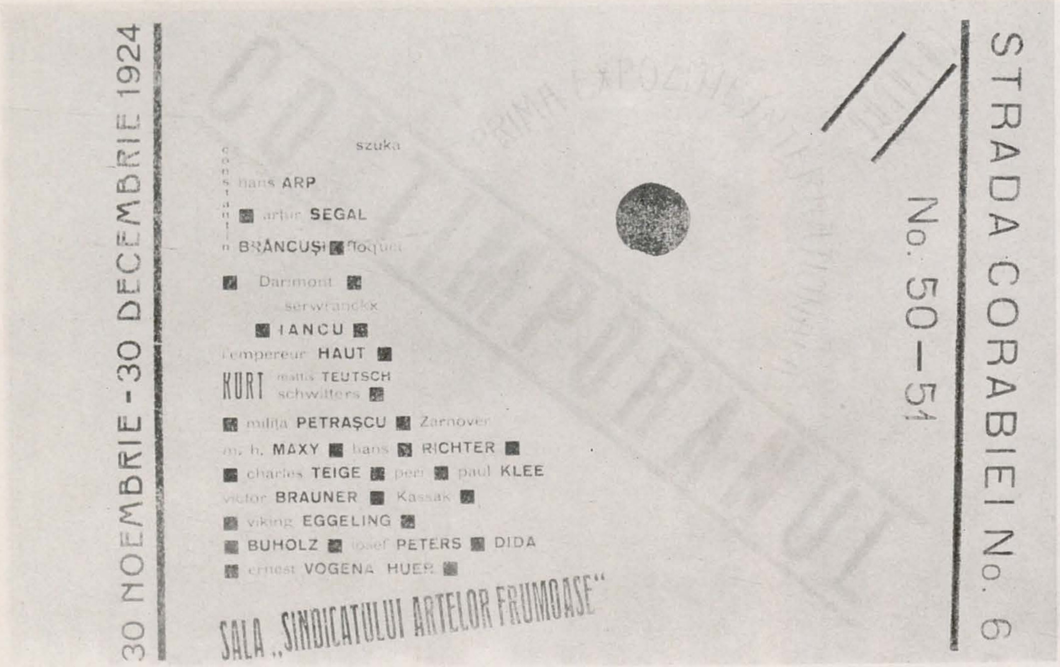
ATELIER

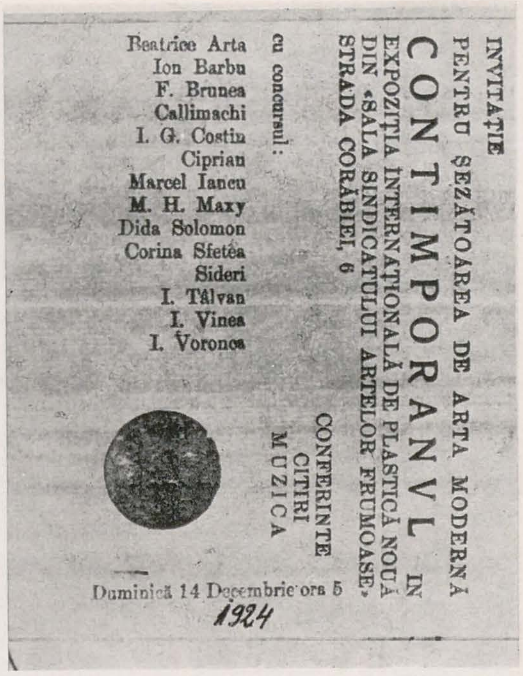
Scenograf și grafician. Născut la Dridu (județul Ilfov), la 13 octombrie 1936.
Studii: absolvent al *Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu »* din București (1933), clasa prof. Al. Brătășanu.
Din 1963 este scenograf al *Teatrului Tineretului* din Piatra Neamț.
Din 1964 participă la expoziții de stat și la alte manifestări colective.
Expoziții personale: 1968, 1970 — Piatra Neamț.
Participări la expoziții românești organizate în străinătate: 1968 — Damasc.
Participări la expoziții internaționale: 1969 — Novi-Sad *(Trienala de scenografie)*; 1971—Praga *(Quadrienala de scenografie)*.

1. *Nunta, xilogravură*
2. *Moși, xilogravură*
3. *Imponderabilitate, xilogravură*
4. *Amintiri din Constanța, xilogravură*
5. *Pescari, xilogravură*

Xilogravura veche populară și ilustrațiile vechilor manuscrise și tipărituri sînt modele demne de admirat — « lemnele » originale ale acestor ilustrații, din muzeul vechii tipografii a Mînăstirii Neamțului sînt în sine opere de artă. Țin ca tăietura xilogravurii mele să amintească de incrustațiile de pe furcile de tors și de pe stîlpii cerdacurilor. Iubesc simplitatea și echilibrul artei noastre populare, de ea mă simt legat, precum legendarul Anteu de pămînt.

M. Mădescu





memorial
Contimporanul '24

ET IN CORĂBIEI 6 EGO ! Cum urmăream atent mișcările înnoitoare promovate prin *Contimporanul*, așteptam cu nerăbdare anunțata expoziție personală a lui Victor Brauner, care trebuia să se deschidă la 26 octombrie, la sindicatul Artelor Frumoase. Nu am vizitat-o în chiar ziua vernisajului, dar înainte cu o zi sau două, la întîmplare sau poate pentru unele informații, mă aflam în fața acelei clădiri din inima Bucureștilor. Trei inși duceau cu atenție coșcogea pictură, înaltă de vreo 4 metri, dar nu mai lată decît un ziar. Dar oare atunci, în acel sfîrșit al anului 1924 am văzut pe uriașa doamnă Salomeea, sau la o altă expoziție? Catalogul acesteia îl am în față, dar nu-mi ajută să dezleg îndoiala : nu conține decît înșiruirea numerelor de la 1 la 50. Amintirea e încețoșată. Acasă la pictor, pe strada Suter — unde locuia cu părinții și droaia de frați și surori — am revăzut-o de multe ori, din 1928 cînd am început să-l frecventez. Expoziția am vizitat-o de două-trei ori. Totdeauna era lume, în majoritate curioși să vadă « trăznăile moderniste ». Tot atunci apăruse și explozivul *75 H. P.* a cărui tehnică tipografică amintea, cum s-a remarcat, « edițiile eroice și care au revoluționat meșteșugul tiparului ». Cubism, expresionism — se va eticheta. Oricum, se va demonstra că se poate face artă plastică și fără anecdotă, « numai pe temeiul liniei și al culorilor ». Ilarie Voronca scria : « Artistul e înainte de toate un inventator. Gestul lui e si ur, netemător pînă la, chiar dincolo de, absurd. Mai presus de limite sau de școală, creația lui e inedită, fulgerătoare ». (. . .) De la cele dintîi cercetări, d. Victor Brauner a fost preocupat de crearea unor noi și personale raporturi de idei, culoare, linii. Entuziastul și bogatul în idei articol se încheia cu o premonițiune : « Și totuși, în ciuda tuturor. . . pictura românească va intra în cadrul marii arte europene ». La 15 noiembrie picturile erau coborîte.

Peste două săptămîni, la Maison d'art cum i se spunea acelei săli de la numărul 6 al străzii Corăbiei (azi Gabriel Péri) se inaugura una din expozițiile internaționale de cea mai mare amploare cunoscute pînă atunci și — poate chiar — de atunci încoace, în România : prin numărul mare de expozanți, prin numele lor prestigios și prin numărul mare de exponate. Era « Prima expoziție internațională de plastică modernă în România ». Se expuneau pînze, gravuri, sculpturi precum și mobile, vaze, idoli, păpuși, construcții în lemn, obiecte de necesitate; 16 artiști din străinătate și 8 din țară. Numărul dublu 50—51 al *Contimporanului*, datat 30 noiembrie — 30 decembrie 1924 era și catalogul originalei — adică plinei de originalități — expoziții. Oaspeții erau : Tereza Zernecowerowna și H. Szczuka din Polonia; L.Kassak din Ungaria; Marc Darimont și Lempereur Haut din Belgia; Josef Peters din Flandra (sic); Charles Teige din Cehoslovacia; Kurt Schwitters, Hans Arp, Arthur Segal, d-na A. Segal, Paul Klee, Hans Rither, C. Buholz, E. R. Vogenauer din Germania și, din Suedia, Wiking Eggeling. Am recunoscut în aceste nume pe mulți din participanții insurecției de la Zürich. Din țară erau prezenți M. H. Maxy, Marcel Iancu, Han Mattis-Teutsch, Victor Brauner, C. Brâncuși, Milița Petrașcu și Dida Solomon.

Îmi amintesc vernisajul, la care am participat. Era în 30 noiembrie, într-o duminică, spre prînz (pe atunci prînzul era la ora 12. . .). Din vestibul am intrat în sala de expoziție care era cufundată în cea mai desăvîrșită beznă. Ne mișcam ca orbeții. . . « pardon », « pardon ». . . Am auzit vocea lui Minulescu : « Dacă ați vrut să fiți originali, să fi făcut intrarea prin pod și să alunecăm prin trape ! » Apoi s-au aprins două lumînări pe o masă învelită în pînză neagră, în dreptul căreia a apărut Eugen Filotti distins, jovial și înarmat cu un text care ne introducea în pictura, în arta nouă. Contemporanul nostru, Eugen Filotti, era atunci directorul celei de a doua serii a revistei săptămînale *Cuvîntul liber* care apărea în democratica tiparniță a *Adevărului*. Întunericul era binevenit; neputînd vedea ce spînzură pe pereți, atenția era spre vorbitor. El arătă, mai întîi, semnificația acestei expoziții atît de multilaterale (dacă aș aminti numai cele 6 colaje « Merz Bild » ale lui K. Schwitters !), prima manifestare artistică internațională după război în România, « înfrățind pe pereții încăperii cele mai disparate personalități și reprezentanții atîtor țări deosebite ». A fost o expunere plină de miez și foarte necesară. Conferențiarul sublinia că arta abstractă mai mult decît cea realistă cere de la noi un efort de aprofundare, o acțiune sufletească și intelectuală. El atrăgea atenția că privitorul trebuie să primească formele cu propria simțire și « să înțeleagă tabloul ca o realizare autonomă omenească și artistică ». În expunerea lui Eugen Filotti reveneau adeseori referințe la V. Kandinsky, Wlaminck, Brâncuși, Picasso, Klee și alții autohtoni. După ultimul. . . punct, luminile s-au aprins și o muzică de jazz a violat timpanele. Comitetul de organizare — Ion Vinea, Marcel Iancu și M. H. Maxy (care era și Comisarul expoziției) a făcut onorurile gazdei. Iar eu să aflu care e Teutsch, care e Iancu, care e. . . erau poeți, ziariști, actori. . . fiecare era cineva. Era Roll, Cosma, Voronca. . . Așa că la tablouri a rămas să mă uit la o proximă vizită.

Nu am nici un merit deosebit că am fost la acest vernisaj (și am revenit în cursul lunii decembrie de două ori — expoziția s-a închis la 30 decembrie), și totuși, parafrazînd mișcătoarea exclamație ce servește de epigraf vestitului tablou al lui Poussin « Păstorii Arcadiei », îmi spun — nu cu regretul unui bun pierdut, ci cu mîndria unei amintiri indelebile « *Et in Corăbiei 6 ego* ! »

La jumătatea de drum, duminică în 14, spre seară, în ambianța de neuitat a Expoziției internaționale, revista *Contimporanul* a organizat o șezătoare de artă modernă — o conferință, lect ri, muzică — la care și-au dat concursul pictori, poeți și actori. Ei s-au numit : Beatrice Arta, Ion Barbu, F. Brunea, Scarlat Callimachi, I. G. Costin, Ciprian, Marcel Iancu, M. H. Maxy, Dida Solomon, Corina Sfetea, Sideri, I. Tîlvan, Ion Vinea și Ilarie Voronca.

Manifestările de artă nouă patronate de gruparea revistei de avangardă *Contimporanul*, creată și condusă de poetul și publicistul Ion Vinea au suscitat interes, discuții controversate, polemici, toate contribuind la mersul înainte al literaturii și al artelor.

SAȘA PANĂ

Din volumul « Născut în 102 » inedit.

Atunci cînd Gala Galation scria, în 1915, despre Octav Băncilă, numindu-l « pictorul hirsut », ale cărui « stîngăcii » îl fermecau fiindcă dincolo de ele stăruia flacăra aspirației către o « artă majoră », către țelul greu de realizat dar indispensabil al istoriei unei culturi, intuise, cu o perspicacitate de scriitor dar și de cunoscător de oameni, substanța personalității lui Băncilă.
Elogiată hiperbolic de unii, denigrată de alții sau interpretată unilateral, contribuția lui Băncilă nu este de fapt încă bine cunoscută și nici locul lui în pictura românească precis definit. Autor al unei opere foarte cuprinzătoare, Băncilă a exprimat prin pictura și desenele sale etape ale unor preocupări din zona joncțiunii între social și estetic, pe care puțini au îndrăznit-o, în anii primului deceniu al secolului, cu aceeași franchețe totală, chiar temerară. Nu prin satiră, ci prin atacul frontal grav și direct Băncilă a încercat să încarneze în pictură idei pe care critica de stînga din publicațiile muncitorești le propagau încă de la finele veacului trecut.
Născut pe plaiurile moldovene, la Corni, jud. Iași, în 1872, Băncilă crește în casa unei surori mai mari, la Iași, și acolo are prilejul să cunoască, încă din anii copilăriei și adolescenței, mediul intelectualilor progresiști din cercul familiei Nădejde și al « Contimporanului ».
Influența aceestui mediu este decisivă pentru formația artistului și va pecetlui întreaga sa activitate și gîndire. Între 1894—1898 studiază la München. Sînt anii de înflorire ai Jugendstilului local, care va avea și asupra primelor opere ale lui Băncilă un anume ecou, așa cum l-a avut și asupra creației de tinerețe a lui Nicolae Vermont, coleg și prieten cu Băncilă și amîndoi atrași de aripa de stînga a mișcării. Un reușit dublu portret desenat de Vermont în acești ani ni-i evocă pe arhitectul Cerchez și pe tînărul Băncilă, avînd înfățișarea unui romantic și plin de iluzii reprezentant al momentului fin-de-siècle.
Reîntors în țară, Băncilă devine profesor de desen la Școala Normală din Iași, iar din 1916 la Școala de arte frumoase din același oraș. În același timp lucrează cu sîrguință și deschide, la intervale scurte, ample expoziții personale. Evenimentele răscoalei țărănești din 1907 îl tulbură profund și îi dau prilejul să creeze ciclul « 1907 », adevărată confesiune de credință a artistului în posibilitățile și rolul picturii militante. În viziunea pictorului se amestecă elemente ale realismului așa cum l-a conceput Courbet, prelucrate de adepții lui germani, cu elemente ale expresivității echilibrate grigoresciene, și unele elemente expresioniste, însă nedominante și care rămîn în afara unei concepții perseverent urmărite asupra formei. În cadrul acelorași preocupări de a « cultiva emoția și influența într-o anumită direcție », cum spunea însuși pictorul, se înscrie suita de portrete de meseriași și muncitori: *Peticarul*—1908, *Muncitorul*—1911, *Grevistul*—1914, *Fax*—1915, interesante și ca tipologie portretistică într-o epocă în care acest gen de « iconografie profesională » era și în alte școli ale picturii moderne destul de răspîndită. În ultimii ani ai vieții, Băncilă pictează naturi moarte și peisaje, unele nefiind lipsite de acel fior liric de observat și în primele sale lucrări de tinerețe. Moare în 1944, la capătul unei vieți consecvent puse în slujba încrederii în forța ideilor progresiste.

AMELIA PAVEL

OCTAV BĂNCILĂ

1872—1944

calendar

FREDERIC STORCK

1872—1942

Există artiști a căror creație își exprimă epoca prin selecția, concentrată, a unei singure trăsături fundamentale; există alții, care, în căutările lor, se simt atrași de diversitatea trăsăturilor unui moment al istoriei culturii; printre aceștia se numără și Fritz Storck. Dacă, situîndu-l în istorie, și nu putem să n-o facem — îl comparăm cu Paciurea și Brâncuși, ne va frapa în opera lui Fritz S orck felul în care artistul pendulează în permanență între aspirația către grandoarea monumentală și aspirația către perfecțiunea artizanală, excelența meșteșugului. Experiența dobîndită de artist în chiar mediul familial, într-o ambianță în care arta devenise una din coordonatele fundamentale ale vieții cotidiene — dă operei lui Fritz Storck acea înrădăcinare a credinței în artă, caracteristică și epocii, dar proprie sculptorului în forme amintind de devoțiunile artizanale medievale.
S-a născut în 1872, la București, fiu al sculptorului Karl Storck. După încheierea studiilor la Școala de Arte Frumoase din București, Fritz Storck pleacă la München și întreprinde apoi o meticuloasă călătorie de studii în Italia. Începe să expună în sălile müncheneze statuete cu ecouri ale Jugendstilului münchenez, în care o vagă prezență simbolică se unește cu precizia naturalistă, în structuri fine și coerente. Revenit în țară, în 1899, Frederic Storck se consacră o bună perioadă de timp portretului. Busturile lucrate în acești ani se înscriu, atunci cînd evocă personalități (Ion Eliade Rădulescu), într-o viziune neoclasică de factură expresivă moderată, iar atunci cînd evocă figuri umane din viața de toate zilele (Moș Florea), într-o analiză minuțioasă și puternică a fizionomiei. După numirea sa, în 1906, ca profesor de desen și modelaj la Școala de Arte Frumoase, Fr. Storck — deși în opera lui atracția față de marile valori ale viziunii renascentiste se accentuează — este preocupat și de modalități simboliste sau exteriorizări expresive intense. « Gigantul » — pandant al capodoperei lui Paciurea, ambele destinate ansamblului care a fost grota din Parcul Libertății, reprezintă această tendință, realizată însă cu mai puțină amploare a vibrației intelectuale și emotive decît Gigantul lui Paciurea.
Numeroase călătorii, în cursul cărora nu numai muzeele și expozițiile, dar și concertele, teatrele, erau vizitate cu o pasiune neobosită, au îmbogățit memoria vizuală a sculptorului, astfel că, alături de frumoasa colecție de sculpturi din toate timpurile, care face parte din casa — azi muzeu — a soților Storck, în propria creație a sculptorului apar elemente stilistice nefolosite pînă atunci — bizantine, gotice — integrate însă unei viziuni dominant clasicizante. (Evangheliștii — capela Gheorghieff din cimitirul Belu, 1903—1905.)
Din opera lui Fr. Storck mai trebuie reținute, printre numeroasele portrete de artiști și scriitori, excelentul portret al lui Al. Macedonski, — de o deosebită expresivitate și finețe totodată în modelaj, și cu o uimitoare intuiție a « esenței » istorice și caracterologice a personaju'ui, figurile alegorice destinate împodobirii fațadelor unor instituții, figuri dintre care unele (Industria și Agricultura) sînt autentice portrete realiste de muncitori, precum și cîteva din sculpturile de vitrină. A lăsat și o serie de judicioase opinii despre artă, iscălite St. Stereacu. Moare în 1942, lăsînd în urma sa nu numai o operă, ci și pecetea unui stil de viață prin artă.

A.P.

Reflecții

Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții
Reflecții

Orice sistematizare poate să aibă doar forma unui demers și nicidecum a unei concluzii. Rîndurile de mai jos, determinate de unele expoziții din luna noiembrie 1971, trebuie citite în acest sens.

MORALA PICTURII

În stricta ei desfășurare epică, pictura lui Ion Gânju pare o descărcare inocentă de mituri, simulînd grațios, prin caligrafie, o totală lipsă de actualitate, pe un plan de atemporalitate expresă, similar acelui factice truc psihologic din atitudinea povestitorului deschizînd basmul: « . . . A fost odată . . . ». Acceptată convenția — cheie exclusivă a basmului — nu există nici un obstacol ca în țesătura lui de ficțiune să apară timpul prezent.
În schema vizuală a acestei picturi dispersia semnificațiilor se produce pe fundalul orb al unui spațiu-cortină, camuflat de o frumoasă culoare stinsă. Pe acest spațiu, evident scenografic, se joacă (brut și teatral ca orice ritual) o relație permanentă între om și natură. Latențele conflictului niciodată rezolvat împiedică degradarea morală a imaginii; altfel am asista la o nesfîrșită succesiune de imagini fără metamorfoză, statice și înghețate, în virtutea unui proces mai degrabă empiric și haotic. « Mitul este construit în întregime pe un paradox: personajele care intervin în povestire nu sînt decît semnificanții laterali ai

unui semnificat situat la un alt nivel; dar mitul povestește doar istoria acestor personaje » (L. Sebag). Pictura lui Ion Gânju se naște dintr-o pătrundere în structura vizuală a mitului (și să nu uităm că aceasta poate însemna totuși o pură operație culturală, un itinerar parcurs între Bosch și Klee) înlănțuind chiar și fragmentar o prețioasă captură. Pictorul descoperă în miturile ritualizate, dincolo de comportamentul psihofolcloric, elementele care-i înfățișează omului « perspectiva înrădăcinării sale psihice și sociale » care-l pun într-o permanentă stare de veghe, într-o lume în care pericolul n-are nevoie de o manifestare violentă pentru a fi sesizat. Ceea ce face în aceeași ordine Picasso, tulburînd somnul letargic al frumoaselor sale despuiate cu prezența abuzivă, monstruoasă a minotaurului. Imaginea în pictura lui Ion Gânju este metaforică, cu rădăcini în acel behaviorism al ritualului unde o mască trăiește concomitent două roluri: acoperă obrazul unui actor și-l propune ca simbol. Irodiada aceasta populară nu este simplu ilustrativă. Semnele pot fi decodate și orînduite în principii de existență; soarele — lumina, matricea creației, berbecul — fertilitatea, țapul — sexualitatea violentă și tulbure, felinarul — veghea nocturnă etc. În această scenografie a episoadelor (« *via* » mistere, saturnalii, *fiestas*) desenul execută scriitura, linia se învîrtește în jurul simbolului încercînd un principiu de organizare picturală, prin culori ambigui care indică sau camuflează, făcînd din ansamblu intenția unei calofilii. Și cum această poetică se reclamă ca substanță din incursiunile în vis sau memorie stratificată, egalitatea ce domnește între elemente, labila metamorfoză dintr-unul într-altul este tipică mitografiilor în care ordinea începe prin abolirea rolurilor și prin triumful fragmentului revelator.
Spațiul pictural al lui Dimitrie Gavrilean presupune mai mult decît o simplă conotație folclorică dar mai puțin decît o semnificație general activă. Tabloul în sine este un obiect migălos, nu numai în sensul travaliului pe suport ci ca tot, plecînd din ramă și inserția ei cu pînza pe care o împrejmuiește. Ca și cînd topografia descrisă ar avea nevoie de o minusculă iluzie optică pentru a fi acceptată. Cochetăria cu artificialul, cu natura inventată poate fi un mod de existență a picturii, dar grija pentru aspectul exterior pare o necesitate de livresc care suspendă actul pictural într-o condiție ambiguă: realitate la nivelul al doilea, basm rescris, pictură repictată, cum cineva ar rescrie într-un alt limbaj tragediile lui Shakespeare sau, derizoriu, povestirile lui Andersen.
Dar și această repictare are morala ei sau mai exact învățătura ei: ne amintește fie și într-un caz limită, că lipsa unei problematici înseamnă ea însăși o problematică sau că estetismul nu este o reluare de sinteză, ci de morfologie. Avem de a face cu o tipică alienare a limbajului, determinînd un stil fără necesitate. Realitatea optică nu este inventată (deși aici ar trebui să fie) ci dedusă, nu prin raționament ci prin execuție și exercițiu. Iată de pildă minuțioasa pensulare a fondului tablourilor: tușele se aștern una peste alta, tinzînd la acea construcție în care istoria pare că-și declară singură existența; dar la încrucișarea drumurilor imaginarului, conceptualului și vizualului nu întîlnim decît umbrele lor. Godot nu vrea încă să sosească . . .

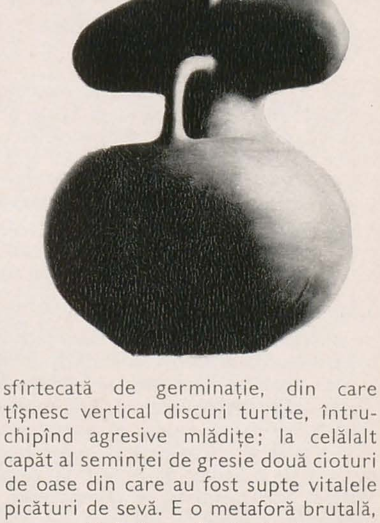
Și cu cît voluptatea descoperirii motivelor este mai mare, inculpîndu-l hotărîtor pe artizan, cu cît ambiția răsfoiește mai adînc prin rafturile bibliotecii, cu atît eforturile sînt mai zadarnice. Se poate accepta oricînd calofilia (ea este doar condiția jocului), dar cu condiția ca toate mijloacele de asigurare să fie luate; altfel orice evoluție este imposibilă. Pictorul uită (sau nu vrea să-și amintească) că, fără depășirea mijloacelor, restul e o chestiune de investigație prin subiecte. Se poate oricînd accepta eclectismul, dacă el se supune și provoacă șocul; dar eclectismul rafinat printr-o adevărată metodă de sterilizare este ultima utopie posibilă. Nu povestea Borgès despre cel care, intrat în hățișurile Capodoperei, rescrie, cuvînt cu cuvînt, virgulă cu virgulă, Don Quijote?

PICTURA CA MOTIV

Cu « mica senzație » s-au construit sisteme, ca și cînd procesul critic al viziunii ar fi avut nevoie mai mult de simpla disponibilitate personală. Pictura « motivului » ar părea nelimitată dacă chiar impresionismul nu i-ar fi descoperit, ascunsă în aparenta ei libertate, conștiința unei angajări. Monet intuise că senzația nu poate fi numai un fapt vizual și că presupune intrarea în acest joc a întregii existențe. Și ce poate fi mai restrictiv decît această libertate (sau detașare) pe care pare să și-o aleagă pictorul « motivului »? Și acceptînd-o, se intră într-un « univers mental în care funcțiile reciproce ale ființelor și lucrurilor sînt înghețate » (Francastel). Raportul care se naște astfel între artist și artă este diacronic: artistul are la îndemînă orice variantă, mai ales în funcție de puterea lui de detașare. Cînd R. Iosif pictează nuferi, prospectînd motivul în cîteva cartoane, el nu are motivația lui Monet pictînd acele « Nymphéas » în grădina sa din Giverny, căci nu include și necesitatea unei astfel de experiențe. Motivul trece astfel în decorație, la un al doilea nivel de semnificație; astfel se poate depăși sistemul printr-o trecere în alt sistem. Aici, de exemplu, în sistemul fovismului, exaltîndu-se pînă la violență (dar desigur o violență detașată și culturală) lumina întîmplătoare de pe un pește sau un fruct. Este pictura fericită, fără problematică picturală, în care porția de realitate se dizolvă pe nesimțite în acțiunea unui stil sau altul.
Pentru Șerban Zainea, impulsul realizării unei compoziții cu personaje ține de factura combinării unor raporturi cromatice și are ca ultim rezultat « tabloul », întîlnind într-o altă modalitate optică același nivel de semnificații ca și la R. Iosif. Dar R. Iosif mai crede încă în posibilitatea tehnicii « geniale », în orchestrarea procedurilor picturale, trecînd nepăsător pe lîngă avertismentul invariantelor și această credință romantică în cel mai pur sens (nu este oare aceasta credința lui Delacroix?) smulge practicii exact ceea ce se cheamă în argoul atelierului « o bucată », o execuție spontană implicînd calitatea observației umane.

ARTA CA UTILITATE

S-a spus: « Tipul de comunicare al design-ului este non-șocul », căci artistul-tehnician stimulat dar și constrîns de « modul operațional » al industriei, își trimite proiectul într-o nesperată analogie naturală. Forma seamănă, amintește, existența ei nu tulbură ci liniștește, o structură descifrabilă pe care viața concretă o anexează și o multiplică devine o structură familiară, tipică și acceptabilă. Dezumanizarea tehnicii, anunțată de Ruskin și Morris, reactualizează criza conceptului de valoare, mai ales în dialectica dintre individ și colectivitate. Soluția preconizată odinioară în îndrumările lui Ruskin, s-a dovedit imposibilă. Cine va ridica masca nu mai puțin desfigurantă a uniformizării (și implicit a urîtului) de pe fața produsului destinat consumului? Poate tipul de artă care vizează utilitatea, dar pe care n-o atinge dintr-odată ci printr-un ocol prin invenție și frumos în sine. Orgoliul acestei arte este de a da prototipului autoritate artistică exclusivă, salvînd astfel și intenția utilitară. Sculptura din ceramică pare a fi produsul acestei aparente contradicții: obligat la o « mecanizare a progresului imaginativ », artistul ceramist se răzbună pe uneltele și materialele sale, roată, cuptoare, glazuri forțîndu-le la o nouă destinație. În expoziția sa, Ion Berendea propune un tors din gresie, direct născut din biomorfismul unui Arp, cu formele bulbare ritmate de creșterea convex-concavelor. Este decizia designer-ului contrazisă de această tipică poetică suprarealistă? Nu, căci aruncată în iarbă, lucrarea poate rămîne și rima cu coama rotunjită a unui bloc de piatră, cu ivirea neașteptată a unor mușuroaie. Cînd prototipul este văzut în seria operațională a industriei, invenția, paradoxal, se eliberează de orice servitute, creînd pe matricea metaforică. Iată un bulb de gresie ca o sămînță umflată,



sfîrtecată de germinație, din care țîșnesc vertical discuri turtite, întruchipînd agresive mlădițe; la celălalt capăt al seminței de gresie două cioturi de oase din care au fost supte vitalele picături de sevă. E o metaforă brutală, exprimată însă cu finețe în termeni, într-o vizualizare strictă și în același timp specifică. Extinsă însă într-o producție eficace, metafora își va mai păstra semnificația? Iată întrebarea fără răspuns — și de altfel, lăsată în suspensie — a proiectării.

IULIAN MEREUȚĂ

---

1. I. GÂNJU: Jocul caprei

2. D. GAVRILEAN: Portret cu papagal

3. ION BERENDEA: Ritual

BOEMIA — DOMENIU PRIVILEGIAT AL BAROCULUI

Pictură, sculptură, sticlărie, argintărie, odăjdii ş.a., 90 de piese, fiecare cu propria-i valoare artistică sporită de participarea la alcătuirea unui tot închegat, constituie, cum a demonstrat expoziția *Arta barocă din Boemia (Muzeul de artă al Republicii*, noiembrie-decembrie 1971), un program de prezentare a ansamblului artelor în evoluția lor de-a lungul unei epoci istoricește încheiate. Schița biografică a stilului acestei epoci — de la reprezentanții barocului timpuriu, precum sculptorul Bendl ori pictorul Karel Škréta, la momentele plenare ilustrate de Ferdinand Maximilian Brokof și Matthias Bernard Braun, și pînă la derivarea în rococo din opera unor Norbert Grund și Peter Prachner — evidențiază individualitatea unor personalități care au dat trăsături specifice barocului din Boemia. Mai reliefată încă, prin fotografii de mari dimensiuni, ar fi apărut contribuția proprie a Boemiei la barocul european și în domeniul arhitecturii, factorul de bază al acestui stil, în jurul căruia se închegă sinteza artistică și care determină atmosfera — acea atmosferă de feerie și forță, proprie palatelor și grădinilor pragheze.

Expoziția, a treia manifestare cu acest profil, dincolo de hotarele Cehoslovaciei (după expozițiile deschise anii trecuți în Italia și Marea Britanie) a avut meritul de a contribui la cunoașterea și popularizarea unui patrimoniu cultural ce suscită în ultima vreme un interes sporit: « Europa centrală a fost unul dintre domeniile privilegiate ale barocului care prezintă aici un maxim de originalitate » (V. L. Tapié), Boemia ocupînd un loc important în această zonă a barocului.

H. HORȘIA

G R A F I C A I T A L I A N Ă Î N R O M Â N I A 1971

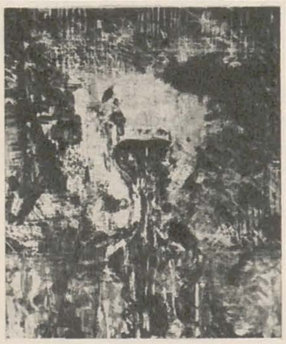
Deschisă la galeriile « AMFORA », expoziția « Grafica italiană în România — 1971 » își propune să prezinte succint posibilitățile pe care le oferă tehnica recentă a serigrafiei și rezultatele obținute de artiștii italieni în acest domeniu. Remarcăm o direcție realist-metaforică, în care elementele recognoscibile sînt redimensionate prin asocierea lor, ilustrată de artiști ca Delio de Giovanni, Carlo Bruzzesi, Giovanni de Simone, Remo Brindisi sau Luigi Timoncini, subtili desenatori și coloriști, apoi încercarea de a valorifica virtuțile decorative și signaletice ale « poster »-ului, prezentă în lucrările semnate de Gigino Falconi, Stefania Guidi Bragaglia, Giosetta Fioroni, și un reușit exemplu de adaptare a desenului de tip Picasso la tehnica serigrafiei aparținînd lui Ercole Pignatelli. Mai apropiați de specificitatea limbajului acestei tehnici, atît prin compoziție cît și prin culoare, ni s-au părut « gestualii » Piero Giunni, Nino Franchino, dar mai ales Achile Pace, ca și adepții op-artei și ai cinetismului cromatic: Franco Grignani, Abe Nobuya, Eugenio Carmi, ale căror lucrări reclamă acea precizie impasibilă a mijlocului mecanic de imprimare, care caracterizează posibilitățile serigrafiei (în ilustrație: *Ștefania Guidi Bragalia, Giovanni de Simone*).

V. MOCANU

SIMEZE SIMEZE SIMEZE SIMEZE

GABRIELA MANOLE-ADOC

Simeza.octombrie-noiembrie A doua expoziție personală cu 24 sculpturi și 10 desene.



LILIANA DINESCU-ȚIGĂNESCU

Galateea. Noiembrie. Prima expoziție personală cu 19 picturi pe sticlă.

DAN PERETZ

Holul Teatrului de comedie. Decembrie. A doua expoziție personală cu 25 picturi.

EVA CERBU

Simeza. Octombrie. A noua expoziție personală cu 30 lucrări de grafică (xilogravură, serigrafie, tehnică mixtă).

CLARETTE WACHTEL

Simeza. Septembrie-octombrie. A patra expoziție personală cu 48 lucrări, 79 gravuri, desene, picturi pe sticlă.

ION MURARIU

Orizont. Octombrie. A zecea expoziție personală cu 40 picturi în acuarelă.

MARIA PROFETA

Amfora. Octombrie. A doua expoziție personală cu 39 lucrări (piele, metal, mozaic).

KURTFRITZ HANDEL

Casa de cultură « Friedrich Schiller ». Noiembrie-decembrie. Prima expoziție personală cu 13 sculpturi (bronz, lemn, teracotă, mozaic).

MIHAI DIACONESCU

Galați. Noiembrie-decembrie. Actuala expoziție personală cuprinde 10 gravuri și 25 picturi.

HORST ZAY

Casa de cultură « Friedrich Schiller ». Noiembrie-decembrie. A treia expoziție personală cu 5 acuarele, 5 linogravuri, 3 monotipuri și 7 lucrări în tehnică mixtă.

ȘERBAN RUSU ARBORE

Galateea. Septembrie-octombrie. A patra expoziție personală cu 16 lucrări de gravuri.

MAGDA PĂUN

Amfora. Octombrie. A doua expoziție personală cu 59 lucrări (piele, metal, pictură pe lemn și pe sticlă).

ŞERBAN ZAINEA

Simeza. Noiembrie. A treia expoziţie personală cu 28 picturi în ulei.

R. IOSIF

Simeza. Noiembrie. A 35-a expoziţie personală, cu 26 picturi în guaşă şi 12 picturi în ulei.

IULIA HĂLĂUCESCU

Iaşi. Octombrie. A şaisprezecea expoziţie personală cu 20 acuarele.

WILHELM FABINI

Galateea. Decembrie-ianuarie. A doua expoziţie personală cu 13 lucrări din ceramică.

ION RUCĂREANU

Amfora. Septembrie Prima expoziţie personală, cu 30 sculpturi.

CECILIA STORCK BOTEZ

Simeza. Decembrie. A cincea expoziţie personală cu 77 lucrări din ceramică.

AGENDA AGENDA AGENDA AGENDA

● În zilele de 8 şi 9 decembrie 1971 a avut loc, la sediul U.A.P. din Bucureşti, şedinţa *Comitetului de Conducere al U.A.P.* Printre numeroasele probleme aflate pe ordinea de zi, *Comitetul* a dezbătut sarcinile ce revin organizaţiei în lumina hotărîrii plenarei *Comitetului Central al P.C.R.* din 3—5 noiembrie 1971, precum şi unele probleme actuale ale activităţii în domeniul artei de for public. Pe marginea rapoartelor prezentate de *Biroul Executiv* al *Uniunii* în legătură cu problemele menţionate, au avut loc discuţii şi luări de cuvînt legate îndeosebi de expoziţiile organizate în perioada ce urmează — precum şi de rezultatele obţinute în realizarea lucrărilor de artă monumentală din ultimii ani. *Comitetul* a discutat un raport prezentat de *Biroul Executiv* al *U.A.P.* asupra unor aspecte importante ale activităţii de creaţie desfăşurată în filialele şi cenaclurile din judeţe. În aceeaşi şedinţă au avut loc primiri şi definitivări de membri *U.A.P.*, desemnarea unor jurii, precum şi prezentarea planului de activitate al *Uniunii Artiştilor Plastici* pe anul 1972. *Comitetul* a aprobat planul de pregătire a lucrărilor celei de a V-a *Conferinţe* a *U.A.P.* ce urmează să se ţină în cursul anului 1972.

● Recent a fost montat în zona de vest a Oradei (cartierul fabricii de alumină) monumentul *Avînt* de Rodica Stanca-Pamfil. Realizat în oţel inoxidabil, înalt de 4,50 m, monumentul proiectat pe fundalul noilor construcţii şi-a aflat amplasamentul adecvat în spaţiul verde din preajma şoselei internaţionale, străjuind intrarea în oraş (în ilustraţie).

● În cadrul convenţiei de colaborare dintre uniunile artiştilor plastici din ţara noastră şi din U.R.S.S., în luna noiembrie 1971 criticul de artă Akimova a întreprins o vizită în România, pentru documentare şi un schimb de experienţă cu redacţia revistei *Arta*.

● Sub auspiciile *Consiliului Culturii şi Educaţiei Socialiste*, *Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice*, şi ale *Uniunii Artiştilor Plastici*, au avut loc, între 17 şi 23 decembrie 1971, festivităţile consacrate centenarului naşterii lui Theodor Pallady. Printre principalele manifestări s-au numărat organizarea şi deschiderea expoziţiei omagiale de pictură « *Th. Pallady* », la *Muzeul de artă al Republicii*, adunarea jubiliară, desfăşurată la *Sala mică* a *Palatului R.S.R.*, inaugurarea casei-muzeu « *Th. Pallady* » *(Colecţia Serafina şi Gheorghe Răut)*.

● La invitaţia *U.A.P.*, pictorul Afan Ramič, preşedintele *Uniunii Artiştilor Plastici* din Iugoslavia, şi sculptorul Zdenko Grgič au întreprins în luna decembrie 1971 o vizită în ţara noastră. Oaspeţii au participat la întîlniri cu membri ai conducerii uniunii şi cu artişti bucureşteni, au vizitat ateliere şi galerii de artă, precum şi Salonul republican de desen şi gravură deschis la Galaţi.

DANS CE NUMÉRO:

La revue Arta présente dans ce numéro les artistes roumains contemporains:

HENRI H. CATARGI

(par Şt. I. Neniţescu) p. 15

peintre, né le 6 décembre 1894 à Bucarest.
Après avoir fait des études de droit à Paris, il suit pendant 10 ans les cours de l'Académie Julian où il reçoit les conseil de Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Valloton, en fréquentant aussi l'Académie de Marcel Gromaire et celle d'André Lhote. Il participe plusieurs fois au Salon des Tuileries et en 1927 expose avec le sculpteur Irina Codreanu au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles. En même temps il prend part à la vie artistique de Bucarest où il fait sa première exposition particulière en 1923; il participe depuis lors regulièrement aux Salons Officiels aussi bien qu'aux expositions d'art roumain organisées à l'étranger. Voyages d'étude en Italie, Espagne, Grèce, Egypte, Sirie, Belgique, Angleterre, Hollande etc.
En 1964 il obtient le Prix d'Etat, ensuite en 1966 le titre d'Artiste du Peuple de la R. S. de Roumanie.
Il est membre de l'Association Internationale des Arts Plastiques (A.I.A.P.).

MIHAI MIHAI

(par Mihai Drişcu) p. 20

sculpteur, né le 23 décembre 1942 dans la région de Maramureş.
Études à l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1965—1970). Expose depuis 1970. Exposition particulière en 1971 à Galaţi.

AUREL JIQUIDI

(par Mihai Drişcu) p. 25

peintre, dessinateur et graveur, né le 25 octobre 1896 à Bucarest; mort en 1969.
Études à l'Académie de Beaux-Arts de Bucarest. Voyages d'étude à Rome et à Paris (1920—1921). À partir de 1920 il fait plusieurs expositions particulières, expose aux Salons Officiels ainsi qu'aux Salons de dessin et de gravure de Bucarest. Il participe aux expositions officielles d'art roumain organisées à l'étranger. Illustrateur de l'œuvre de I. L. Caragiale. Publie les albums « Mica publicitate » (1931, lithographies) et « 1907 » (1957, dessins). En collaboration avec Ana Jiquidi, son épouse, il execute en 1937 la décoration du restaurant du Pavillon roumain à l'exposition Internationale de Paris pour laquelle lui est decerné le Grand Prix.
Il obtient le Prix de dessin au Salon Officiel de 1932, le Prix d'état en 1953 et en 1957 le titre de Maître Émérite ès Arts.

CONSTANTIN LUCACI

p. 28

sculpteur, né le 7 juillet 1923 à Bocşa Română.
Termine en 1953 ses études à l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest. Depuis 1948 il participe regulièrement aux expositions officielles organisées en Roumanie et à l'étranger. Exposition particulière à Moscou en 1963; participe à la Biennale internationale de sculpture — « Middelheim 1967 » Anvers.

CONSTANTIN BACIU

p. 30

peintre et dessinateur, né le 9 février 1930 à Jassy
Termine en 1956 ses études à l'Institut des Arts Plastiques de Bucarest. Participe depuis 1952 aux expositions officielles organisées en Roumanie et à l'étranger, ainsi qu'à de nombreuses expositions internationales (Moscou 1958, Vienne, Leipzig — 1959, Prague 1962, Bologne, Bratislava 1965, Mérignac, New York 1971, Cleveland 1972). Il obtient en 1958 Le Prix de dessin de l'Union des Arts Plastiques de Bucarest, la Medaille d'or au concours « La Paix du Monde » de Leipzig, et le prix du Comité d'État pour la Culture et les Arts.

MIHAI MĂDESCU

p. 32

scénographe et artiste graphique, né le 13 décembre 1936 à Dridu (département de l'Ilfov).
Études à l'Institut des Arts Plastiques avec le professeur Alexandru Brătăşanu. Il participe depuis 1964 aux expositions officielles organisées en Roumanie et à l'étranger ainsi qu'aux expositions internationales de scénographie de Novi Sad (1969) et de Prague (1971); expositions particulières en 1968 et 1970 à Piatra Neamţ.

ARTICLES À SIGNALER

LE SALON DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE LA VILLE DE BUCAREST — 1971

(par Ion Frunzetti) p. 5

UN DESSIN DE CONSTANTIN BRANCUSI DANS LA COLLECTION DU MUSÉE POUCHKINE DE MOSCOU

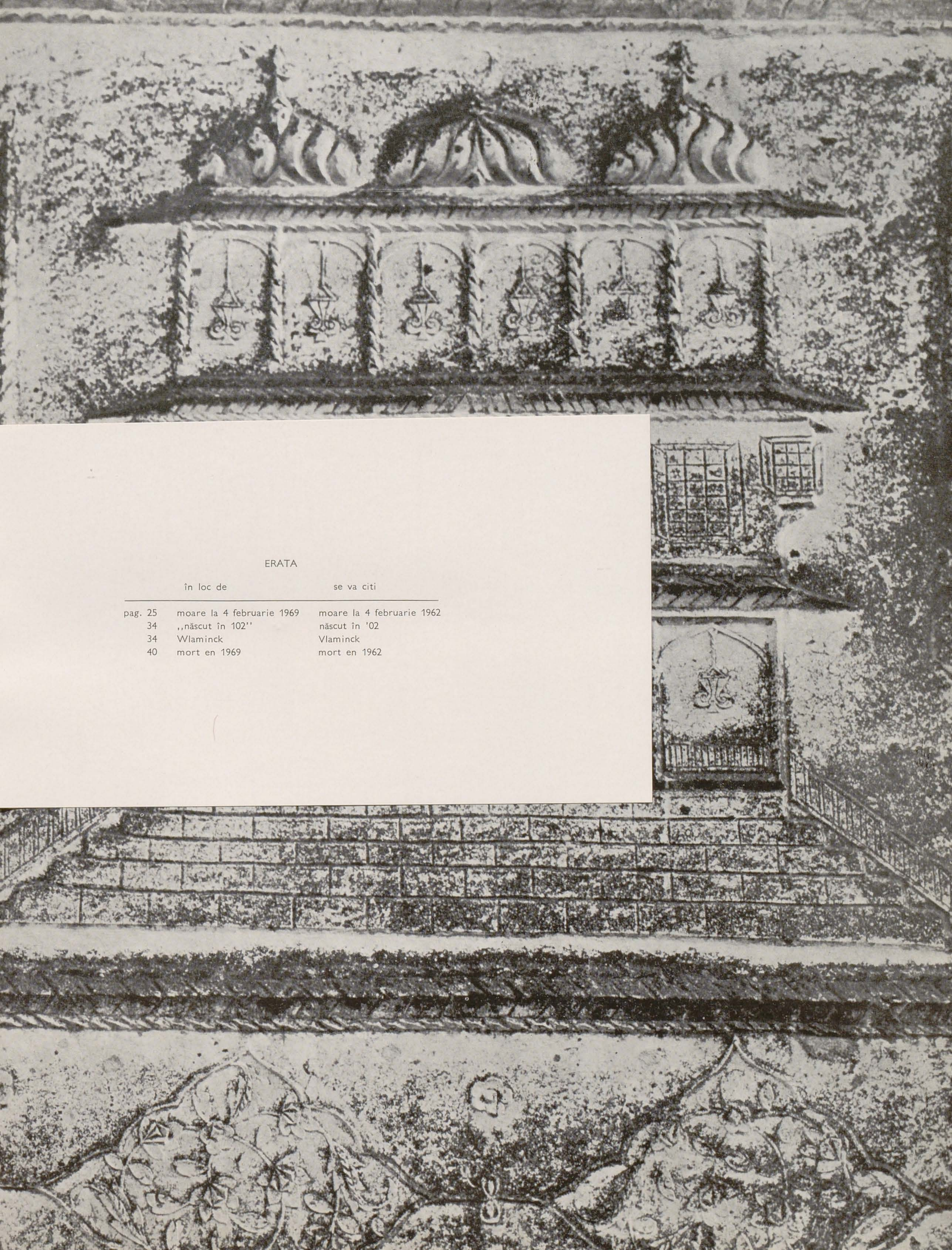
(par Nora Eliasberg) p. 18

L'historien de l'art Nora Eliasberg, conservateur au musée Pouchkine a identifié un dessin original de Brâncuşi; il s'agit du dessin publié en 1924 sur l'affiche pour le « Bal Banal » à coté d'un dessin de Picasso.

FORMES DYNAMIQUES

(par Titus Mocanu) p. 21

En se basant sur les opinions de Frank Popper et de George Rickey concernant l'art cinétique l'auteur cherche à établir une distinction entre le mode historique d'aborder le cinétisme et le mode de facture morphologique.



ERATA

	în loc de	se va citi
pag. 25	moare la 4 februarie 1969	moare la 4 februarie 1962
34	,,născut în 102''	născut în '02
34	Wlaminck	Vlaminck
40	mort en 1969	mort en 1962

DANS CE NUMÉRO:

La revue Arta présente dans ce numéro les artistes roumains contemporains:

HENRI H. CATARGI

(par Şt. I. Nenițescu) p. 15

peintre, né le 6 décembre 1894 à Bucarest.
Après avoir fait des études de droit à Paris, il suit pendant 10 ans les cours de l'Académie Julian où il reçoit les conseil de Maurice Denis, Vuillard, Bonnard, Va loton, en fréquentant aus l'Académie de Marcel Gromaire e celle d'André Lhote. Il particip plusieurs fois au Salon des Tuile ries et en 1927 expose avec l sculpteur Irina Codreanu au Pa lais des Beaux-Arts de Bruxelles En même temps il prend part la vie artistique de Bucarest o il fait sa première expositio particulière en 1923; il particip depuis lors regulièrement au Salons Officiels aussi bien qu'au expositions d'art roumain orga nisées à l'étranger. Voyages d'é tude en Italie, Espagne, Grèce Egypte, Sirie, Belgique, Angle terre, Hollande etc.
En 1964 il obtient le Prix d'Etat ensuite en 1966 le titre d'Artist du Peuple de la R. S. de Roumanie.
Il est membre de l'Association Internationale des Arts Plastiques (A.I.A.P.).

MIHAI MIHAI

(par Mihai Drişcu) p. 20

sculpteur, né le 23 décembre 1942 dans la région de Maramureş.
Études à l'Institut des Arts Plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1965—1970). Expose depuis 1970. Exposition particulière en 1971 à Galați.

AUREL JIQUIDI

(par Mihai Drişcu) p. 25

peintre, dessinateur et graveur, né le 25 octobre 1896 à Bucarest; mort en 1969.
Études à l'Académie de Beaux-Arts de Bucarest. Voyages d'étude à Rome et à Paris (1920—1921). À partir de 1920 il fait plusieurs expositions particulières, expose aux Salons Officiels ainsi qu'aux Salons de dessin et de gravure de Bucarest. Il participe aux expositions officielles d'art roumain organisées à l'étranger. Illustrateur de l'œuvre de I. L. Caragiale. Publie les albums « Mica publicitate » (1931, lithographies) et « 1907 » (1957, dessins). En collaboration avec

liere à Moscou en 1963; participe à la Biennale internationale de sculpture — « Middelheim 1967 » Anvers.

CONSTANTIN BACIU

p. 30

peintre et dessinateur, né le 9 février 1930 à Jassy
Termine en 1956 ses études à l'Institut des Arts Plastiques de Bucarest. Participe depuis 1952 aux expositions officielles organisées en Roumanie et à l'étranger, ainsi qu'à de nombreuses expositions internationales (Moscou 1958, Vienne, Leipzig — 1959, Prague 1962, Bologne, Bratislava 1965, Mérignac, New York 1971, Cleveland 1972). Il obtient en 1958 Le Prix de dessin de l'Union des Arts Plastiques de Bucarest, la Medaille d'or au concours « La Paix du Monde » de Leipzig, et le prix du Comité d'État pour la Culture et les Arts.

MIHAI MĂDESCU

p. 32

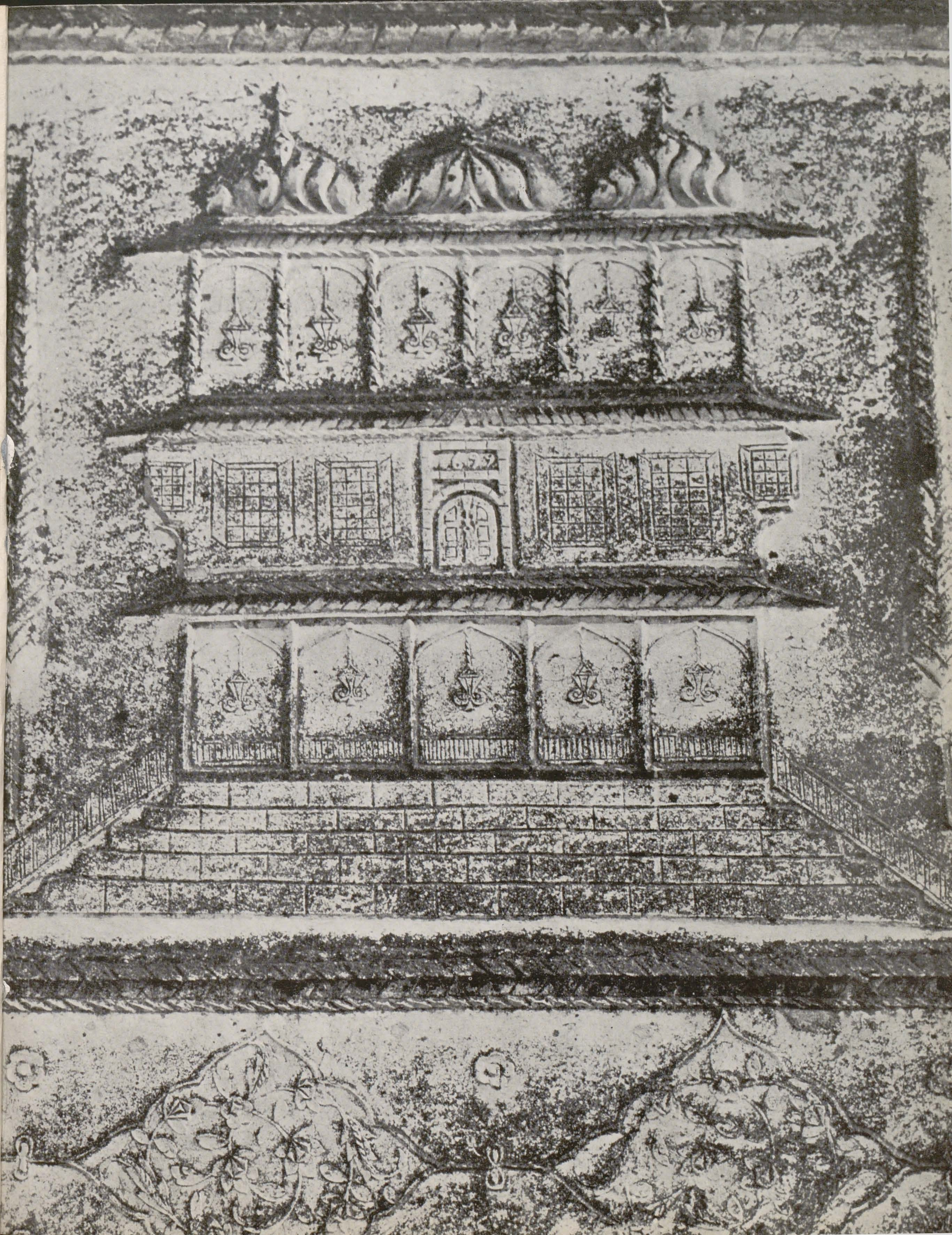
scénographe et artiste graphique, né le 13 décembre 1936 à Dridu (département de l'Ilfov).
Études à l'Institut des Arts Plas-

BRANCUSI DANS LA COLLECTION DU MUSÉE POUCHKINE DE MOSCOU

(par Nora Eliasberg) p. 18

L'historien de l'art Nora Eliasberg, conservateur au musée Pouchkine a identifié un dessin original de Brâncuşi; il s'agit du dessin publié en 1924 sur l'affiche pour le « Bal Banal » à coté d'un dessin de Picasso.

FORMES DYNAMIQUES

(par Titus Mocanu) p. 21

En se basant sur les opinions de Frank Popper et de George Rickey concernant l'art cinétique l'auteur cherche à établir une distinction entre le mode historique d'aborder le cinétisme et le mode de facture morphologique.